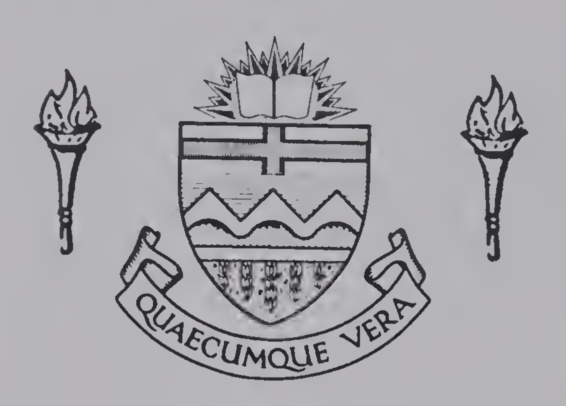


The University of Alberta
Printing Department
Edmonton, Alberta









THE UNIVERSITY OF ALBERTA

STUDIEN ZU STIFTERS SPÄTEN ERZÄHLUNGEN

by

Rosemarie Hunter

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1971



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled "Studien zu Stifters späten Erzählungen," submitted by Rosemarie Hunter in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.



ABSTRACT

This study attempts an analysis of the motif structure, of the correlation of narrator's time to narrated time ("Erzählzeit zu erzählter Zeit"), of the integration of past events ("Rückwendungen") and of predictions of future events ("Vorausdeutungen") in Stifter's last four stories, Nachkommenschaften, Der Waldbrunnen, Der Kuss von Sentze and Der fromme Spruch.

The individual human life, lived as fully as possible, is recognized as the central motif in all four works. This result opposes the widely-held opinion that the last stories disregard the individual and deal only with the problem of the family. In each tale, the main character is depicted in a crucial stage of youthful development, in which he overcomes some obstacle which prevents him from attaining the desired full life. Described in detail, this development is guided by a mature adult and by the protagonist's love for a suitable partner. Each tale concludes with a concisely delineated marriage which guarantees a satisfying and fruitful existence to both partners.

The correlation of narrator's time to narrated time reveals a strong emphasis on the beginning of the stories. This broad narrative basis allows the reader considerable insight into the characters and their circumstances and enables him to draw his own conclusions about future events which, for this reason, may be reported with increasing brevity.



Stifter's foremost concern is life as it is lived in the present. Consequently, the integration of past events does not play an important part in these stories but is restricted to the minimum necessary for the comprehension of each tale.

Predictions, used extensively and skilfully, outline future developments very early in the four stories. They help the reader to anticipate coming events which may therefore be related with extreme conciseness. The principles of "zunehmende Raffungsintensität" and of "Abbreviatur des Erzählausgangs," observed in the analyses of the correlation of narrator's time to narrated time and of predictions are considered to be important structural elements in all of Stifter's prose.

Notwithstanding some reservations about Der Waldbrunnen, Stifter's last four stories are seen to be the work of a highly-disciplined artist who achieves in each tale an essential integration of form and theme. This conclusion hopes to contribute to a reassessment of the literary merit of these tales and, in a modest way, to attempt to correct the neglect which they have suffered.



Allen meinen Lehrern, mit denen ich während meines Studiums in Berührung kam, schulde ich Dank, vor allem Herrn Professor Dr. Ernest Reinhold, der die vorliegende Arbeit wesentlich förderte. Auch meiner Familie, besonders meinem Mann, und meinen Freunden möchte ich für ihre Anteilnahme danken.

Darüber hinaus bin ich der Province of Alberta und dem Canada Council für ihre grosszügige finanzielle Unterstützung verpflichtet.



INHALTSVERZEICHNIS



Kapitel Seite



VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

SW: Adalbert Stifter. Sämmtliche Werke. 1.-25. Band. Begründet und herausgegeben mit anderen von August Sauer. Prag, 1901 ff., Reichenberg, 1927 ff.

GS: Adalbert Stifter. Gesammelte Werke. 6 Bände. Herausgegeben von Max Stefl. Wiesbaden, 1959. Zitiert mit Band und Seitenzahl. Alle Stellenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. Stellenangaben ohne Band beziehen sich auf den dritten Band: Bunte Steine. Erzählungen.

DVLG: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte und Geisteswissenschaft.

GRM: Germanisch-romanische Monatsschrift.

PMLA: Publications of the Modern Language Association of America.

ASILO: Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich: Vierteljahrsschrift. Herausgegeben vom Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. Schriftleiter: Dr. Alois Großschopf.



KAPITEL I

EINLEITUNG

Adalbert Stifter, den man seit längerem als "einen der grössten Meister des epischen Stils"[1] verehrt, findet in der deutschen Literaturwissenschaft in zunehmendem Masse Beachtung: "The number of publications since 1920 has been so large that a proper bibliography would fill a volume."[2]

Am Beginn der Stifterforschung stehen August Sauer, der Begründer und Herausgeber der kritischen Stifterausgabe, und Ernst Bertram mit den *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik*.[3] Diese Arbeit, vor mehr als sechzig Jahren erschienen, war damals bahnbrechend und ist bis auf den heutigen Tag anregend, besonders in den differenzierten sprachstilistischen Analysen. Sauer und Bertram betonen die leidenschaftliche Natur des Dichters und wehren sich gegen das damalige Stifterbild, das in diesem Dichter einen leidenschaftslosen Idylliker und Landschaftsmaler sieht:

> In seinen Erzählungen sind die einzelnen Elemente der Poesie, die sein klares Malerauge überall sieht, mit sorgfältiger Treue und Innigkeit wiedergegeben, die das Ganze verbindende

---

[1]Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst* (Halle, Saale, 1934), S. 306.

[2]Keith Spalding, "Introduction" to *Abdias* (Manchester, 1966), S. xxxvii f.
Vgl. Eduard Eisenmeier, *Adalbert Stifter: Bibliographie* (Linz, 1964), Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 21.

[3](Dortmund, 1966), unverändert wiederherausgegeben, [1]1907.



> und belebende Seele fehlt. Dem wackeren, doch etwas philisterhaften Manne fehlt alle nun doch einmal dem Dichter nötige Leidenschaft.[4]

Das Bild eines unproblematischen, treuherzigen Spiessbürgers bleibt in den Literaturgeschichten lange erhalten: "Stifter ist durchaus eine Schulmeisternatur," und "er ergreift, aber er erschüttert nicht. Die starken Bewegungen, die er hasste, fehlen auch in der Wirkung seiner Schriften. Stifters Schriften sind der wehmütig-leise Abschiedsgruss einer schon halb erstorbenen Zeit,"[5] heisst es zwanzig Jahre später. Zur gleichen Zeit spricht Johannes Schlaf von der "Weise des lieben alten Herrn Schulrates,"[6] und auch im George-Kreis wird dem Dichter erbauliche Banalität vorgeworfen. Friedrich Gundolf nennt Stifter einen "Haus- und Familienidylliker,"[7] der "seelisch auf der Kinderstufe stehen geblieben"[8] ist.

Ein ähnlich verharmlostes, aber positiv gesehenes Stifterbild lobt den heilen, ungefährdeten Stiftermenschen bis in unsere Zeit,

---

[4]Friedrich Vogt und Max Koch, Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart (Leipzig und Wien, 1897), S. 708.

[5]Richard M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, 7. Aufl. (Berlin, 1923), S. 196 und 199.

[6]Schlaf, "Einleitung" zu Adalbert Stifter, Gesammelte Werke (Leipzig, 1923), Band I, S. 6.

[7]Gundolf, Adalbert Stifter (Halle, Saale, 1931), S. 10.

[8]Gundolf, S. 13.



so bei Hermann Bahr, Josef Bindtner, Günther Müller, Josef Michels und Hermann Kunisch.[9] Marianne Thalmann betont den kerngesunden, bodenverwurzelten Stiftermenschen.[10] Für Eric A. Blackall steht Stifters beata tranquilitas ebenfalls ausserhalb jeder Gefährdung. Besonders Der Nachsommer zeichnet sich durch "repose and content" aus, "a repose which is absolute because it is never subject to doubt, a content which is harmonious because it has consciously set aside all other values."[11]

Eine derart konsequente Idealisierung mit dem von allen Spannungen und aller Gefahr befreiten Dichter und Menschen wird von der neueren Forschung durchweg abgelehnt. Nur ausnahmsweise wird Stifter heute noch als "der larmoyante Schulrat"[12] gesehen. Er war gewiss keine harmonische Persönlichkeit, sondern "eine äusserst komplizierte

---

[9]Bahr, Adalbert Stifter: Eine Entdeckung (Zürich, 1919),
Bindtner, Adalbert Stifter: Sein Leben und sein Werk. Nach den neuesten Forschungen (Wien, 1928),
Müller, "Stifter, der Dichter der Spätromantik," Jahrbuch des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung (Augsburg, 1924), S. 18-77,
Michels, Adalbert Stifter: Leben, Werk und Wirken (Berlin, 1942),
Kunisch, Adalbert Stifter, Mensch und Wirklichkeit: Studien zu seinem klassischen Stil (Berlin, 1950).

[10]Thalmann, "Das Menschentum in Stifters Haidedorf," Modern Language Notes, LXI (1946), 361-372.

[11]Blackall, Adalbert Stifter: A Critical Study (Cambridge, 1948), S. 3.

[12]Horst Albert Glaser, Die Restauration des Schönen: Stifters 'Nachsommer' (Stuttgart, 1965), S. 56.



Grösse."[13] Man sollte sich jedoch hüten, der einseitigen Betonung des problemlosen Bürgers und Poeten eine ebenfalls einseitige Betonung des von "dämonischen Tiefenkräften"[14] Zerrissenen entgegenzustellen, wie es Fritz Klatt, Urban Roedl und Konrad Steffen zuzeiten tun.[15] Ein wenig abseits von dieser Richtung steht die tiefenpsychologische Studie Alfred Wintersteins,[16] die in Stifters Werk vornehmlich Analerotik und Kastrationsängste entdeckt. Es ist zu bezweifeln, ob man beispielsweise in den Nachkommenschaften einen analerotischen Zug darin sehen kann, dass Peter Roderer auf dem Lüpfhügel stets nur ein Glas Bier trinkt, oder ob man im Nachsommer Heinrichs Veranlagung zum Erröten auf eine kindliche Kastrationsangst zurückführen kann.

Wir schliessen uns eher Erik Lunding, Joachim Müller und Heinrich Schadner, besonders aber Kurt Gerhard Fischer und Claude David an,[17]

---

[13]Erik Lunding, Adalbert Stifter: Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft (Kjøbenhavn, 1946), S. 28.

[14]Fritz Klatt, "Stifter und das Dämonische," Euphorion, XL (1939), 280.

[15]Roedl, Adalbert Stifter: Geschichte seines Lebens, 2. Aufl. (Bern, 1958),
Steffen, Adalbert Stifter: Deutungen (Basel, 1955).

[16]Winterstein, Adalbert Stifter, Persönlichkeit und Werk: Eine tiefenpsychologische Studie (Wien, 1946).

[17]Müller, Adalbert Stifter: Weltbild und Dichtung (Halle, Saale), 1956,
Schadner, Die Handschrift Adalbert Stifters: Ein Wegweiser zu seiner Persönlichkeit (Linz, 1963), Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 19,
Fischer, Adalbert Stifter: Psychologische Beiträge zur Biographie (Linz, 1961), Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes



die in Stifter einen lebenslang Fragenden sehen, dessen Existenz in Einsamkeit verankert war, einen zwischen Selbstbewusstsein und Minderwertigkeitsgefühlen Schwankenden, dem die Erfahrung der Paradoxie alles Lebens ein Urerlebnis war, und der die "mâze" und die Selbstbeherrschung in die Mitte seines Menschenbildes stellt. Immer ist "bei Stifter das Individuum auf sich selbst zurückgeworfen; jeder Mensch ist von einem Geheimnis umwoben, das zu lüften viel Behutsamkeit und Liebe verlangt; zum Anderen den Weg zu finden, ist eine Aufgabe, die selten erfüllt werden kann."[18]

Zweifellos ist Stifter immer noch "einer der merkwürdigsten, hintergründigsten, heimlich kühnsten und wunderlich packendsten Erzähler der Weltliteratur, kritisch viel zuwenig ergründet."[19] Andrerseits gilt er schon lange nicht mehr als ein idyllischer Landschaftsschilderer, bei dem alles Menschliche "so dürftig und schablonenhaft ist,"[20] sondern als ein Dichter, dessen Fragen um die menschliche Existenz kreist:

> Das Ganze der Stifterschen Dichtung gleicht einer mit künstlerischen Mitteln und den Kategorien des 'Dichtungsdenkens' durchgeführten phänomenologischen Untersuchung zur Frage:

---

des Landes Oberösterreich, Folge 16, und "Vorwort" zu Adalbert Stifters Leben und Werk in Briefen und Dokumenten (Frankfurt, M., 1962).
David, Zwischen Romantik und Symbolismus, 1820-1885 (Gütersloh, 1966), S. 147-156.

[18]David, S. 148.

[19]Thomas Mann, Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus (Frankfurt, M., 1967), S. 774.

[20]Gundolf, S. 8.



> Wie ist menschenwürdiges Leben in dieser Welt möglich? Diese Frage entspricht der anthropologischen Wendung des Philosophierens in der Epoche Stifters, und sie korrespondiert dem damals neuartigen Aufmerken auf den Menschen in Psychologie und Soziologie.[21]

Die anthropologische Fragestellung dieses Dichters und seine Betonung der Form sind teilweise noch heute problematisch, wenn auch nicht mehr im gleichen Masse wie zur Zeit der positivistischen Stifterforschung. August Sauer und Gustav Wilhelm[22] sind wertvolle Erkenntnisse zu verdanken, doch führt die grundsätzliche Verneinung der Autonomie des Kunstwerks die Forscher dieser Richtung dazu, Stifter von Vorbildern abhängig zu machen. Bezüge zu Jean Paul und zu Goethe tauchen noch immer häufig in der Forschung auf, doch wird Stifter nicht mehr der Romantik oder der Spätromantik zugerechnet wie bei Wilhelm Kosch[23] und Günther Müller.

Auch das wichtigste Werk der geistesgeschichtlichen Richtung, Otto Pouzars ausgezeichnete Untersuchung des Ideengehalts der Stifterschen Werke, orientiert sich an dem Gegensatz klassisch-romantisch.[24]

---

[21]Fischer, "Vorwort," S. 28.

[22]Wilhelm, _Begegnung mit Stifter: Einblicke in Adalbert Stifters Leben und Werk_ (München, 1943) und frühere Arbeiten.

[23]Kosch, Adalbert, _Adalbert Stifter und die Romantik_ (Prag, 1905). Auch in dritter verbesserter und erweiterter Aufl. eingesehen (Nymwgen, 1946).

[24]Pouzar stützt sich in seinem Werk _Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen_ (Reichenberg, 1928) auf die literaturhistorischen Kategorien von Fritz Strich, _Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit: Ein Vergleich_ (Bern, 1922).



Pouzar konstatiert ein Zunehmen der klassischen Elemente in Stifters späteren Werken. Darin folgt ihm ein Teil der neueren Forschung; es sei vor allem auf Hermann Kunisch verwiesen. In Stifters Werk lässt sich deutlich eine Entwicklung von den romantischen zu den klassischen Elementen feststellen.

Seit der Mitte der dreissiger Jahre steht für Stifter eine neue Einordnungskategorie zur Verfügung: das Biedermeier. Diese literaturhistorische Epoche, 1820-1850, ist bisher umstritten.[25] Nur selten wird sie, wie bei Günther Weydt, gekennzeichnet als eine "in Deutschland fast einzigartige Kultur des Masses und der Gemessenheit, weil hinter den leidenschaftlich beschworenen Bildern von Ruhe und Schönheit schon ganz andere und für diese Zeit besonders fühlbare Kräfte am Werk waren."[26] Meistens ist mit dem literarischen Biedermeier eine heitere Behaglichkeit, wenn nicht gar eine philisterhafte Enge gemeint und speziell eine resignierende Lebenseinstellung, die allem Problematischen aus dem Wege geht und ihre Daseinsbefriedigung hauptsächlich aus dem Sammeln und Hegen schöpft.

In ein solches Bild lässt Stifter sich nicht einfügen. Man denke an seinen Ausspruch in den Studien: "Wer zuweilen nicht den Steinblock der Gewalttat schleudern kann, der vermag auch nicht von Urgrund aus

---

[25]Hermann Boeschenstein gebraucht den Terminus "Biedermeier" in seinem kürzlich erschienenen Buch German Literature of the Nineteenth Century (London, 1969) nur in Anführungsstrichen.

[26]Weydt, "Biedermeier und junges Deutschland: Eine Literatur- und Problemschau," DVLG, XXV (1951), 508.



zu wirken und zu helfen,"[27] und an sein Ideal der vita activa des Landmanns mit dem Wahlspruch: "Denn die Tat ist das Leben,"[28] an sein radikales Fragen und sein Bewusstsein der menschlichen Polarität: "Wir alle haben eine tigerartige Anlage, so wie wir eine himmlische haben."[29] Zentrale Werte in seiner Dichtung sind--"alles andere denn biedermeierlich-resignierend, Zuversicht und Bescheidung, denen Tätig-Sein, sowie Selbstbeglückung anderer"[30] entsprechen.

Unserer Meinung nach kann Stifter, wenn überhaupt, nur unter Realismus eingestuft werden. Wir denken dabei weniger an den "bürgerlichen Realismus" von Fritz Martini[31] als vielmehr an den "poetischen Realismus" von Wolfgang Preisendanz. Der Begriff weist "auf die Polarität von Poiesis und Mimesis, von freier Phantasieschöpfung und Bindung an die gegebene Wirklichkeit"[32] hin. Gewiss ist das die grundsätzliche Polarität eines jeden Kunstwerkes, aber sie wurde gerade im neunzehnten Jahrhundert zum Grundproblem, insbesondere zum Grundproblem der Epik.

---

[27] II, 370 (Hagestolz).

[28] S. 605 (Nachkommenschaften).

[29] S. 808 (Zuversicht).

[30] Fischer, "Vorwort," S. 33.

[31] Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus: 1848-1893 (Stuttgart, 1962).

[32] Preisendanz, "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrunderts," in Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. von Hans Steffen (Göttingen, 1963), S. 192.



Auf die Frage: Wie kann die Autonomie des Dichterischen gegenüber anderen Arten der Welterfahrung und vor allem gegenüber der Eigengesetzlichkeit der Wirklichkeit bestehen?, lautet die Antwort: Durch die Darstellung, durch den Erzählstil, dadurch, dass das Erzählen stets als Vermitteln spürbar bleibt. Damit wird die Welt dieser Erzählwerke wahrscheinlich in "hohem Grade Ausdruck der Sprachlichkeit aller Welterfahrung,"[33] und "es müsste verständlich sein, dass man dem Wesen und den verschiedenen Manifestationen des poetischen Realismus schwerlich ganz gerecht werden kann, wenn man sich vordringlich oder ausschliesslich an die stoffliche oder an die thematische Seite dieser Erzählkunst hält."[34]

Das gilt auch für Adalbert Stifter. Gerade bei ihm ist "das Künstlerische . . . von viel grösserer Bedeutung als das Geistesgeschichtliche."[35] Gerade bei ihm ist Erzählen immer Vermitteln, immer Erzählkunst. Es will uns daher scheinen, dass man seiner Dichtung nicht gerecht werden kann, indem man vordringlich geistesgeschichtlich, sondern nur, indem man vordringlich morphologisch interpretiert. Die hier vorgelegte Arbeit richtet sich aus diesem Grund hauptsächlich auf die sprachliche Werkstruktur der vier späten Erzählungen.

Ein solches formanalytisches Verfahren gehört zu der werkimmanenten Interpretationsmethode, welche die grundsätzliche Autonomie

---

[33]Preisendanz, S. 210.

[34]Preisendanz, S. 203.

[35]Josef Dünninger, "Das Stifterbild der Gegenwart," GRM, XIX (1931), 163.



des Sprachkunstwerks anerkennt und das Werk des Dichters als den ersten und "eigenen Gegenstand der Literaturwissenschaft"[36] sieht. Wir wollen also vom Werk ausgehend und nicht zum Werk hin interpretieren; denn wir kommen immer wieder zurück "auf die Welt des Dichters, die im Wort vernehmlich wird, das heisst, wir kommen immer wieder zum Werk, das uns allein als unmittelbarer Gegenstand gegeben ist."[37] Doch möchten wir mit Horst Enders darauf hinweisen, dass die Idee der werkimmanenten Interpretation "bei ihren kompetenten Vertretern nie mit einer Absage an historische Forschung und Kenntnis und nie mit einer Leugnung externer Bedingungen und weiterweisender Sinnbeziehungen des Kunstwerks vereint gewesen"[38] ist.

Die sprachliche Werkstruktur ist in der Stifterforschung relativ unbeachtet geblieben. Nur wenige Forscher beschäftigen sich mit der Erzählkunst des Dichters. Aus der neueren Zeit sind vor allem Joachim Müller, Curt Hohoff, Herbert Seidler und Walter Weiss[39] zu

---

[36] Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 11. Aufl. (Bern, 1965), S. 17.

[37] Emil Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, 3. Aufl. (Zürich, 1963) S. 15.

[38] Enders, "Vorwort" zu Die Werkinterpretation (Darmstadt, 1967), S. xiv f.

[39] Müller, mehrere Arbeiten, vgl. Literaturnachweis,
Hohoff, Adalbert Stifter: Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts (Düsseldorf, 1949),
Seidler, "Die Kunst des Aufbaus in Stifters Waldgänger," ASILO, XII (1963), 81-94,
Weiss, "Adalbert Stifter: Der Waldgänger. Sinngefüge, Bau, Bildwelt, Sprache," in Sprachkunst als Weltgestaltung: Festschrift für Herbert Seidler (Salzburg, 1966), S. 349-371.



nennen, aus der früheren Ernst Bertram und Alfred Ehrentreich.[40] Aber Joachim Müller bemerkt noch in der neuesten Stiftermonographie: "Die Erzählkunst Stifters bedarf noch immer detaillierter Untersuchungen."[41] Eine solche Untersuchung hofft diese Arbeit auf beschränktem Gebiet beizutragen.

Es ist beabsichtigt, die vier späten Erzählungen auf drei morphologische Aspekte hin zu untersuchen, auf die Korrelation von Erzählzeit zu erzählter Zeit, auf die Rückwendungen und auf die Vorausdeutungen. Eine Analyse dieser Strukturelemente wird jedoch erst in Verbindung mit dem Sinnzusammenhang des Stoffes Erkenntnisse über das einzelne Sprachkunstwerk vermitteln können. Die zugrundeliegende Geschichte darf also nicht vernachlässigt werden. Nach einer knappen Synopsis soll daher eine Untersuchung der Motivstruktur am Beginn dieser Arbeit stehen.

Mit dem Zeitmass des Erzählens oder mit den übergreifenden Äusserungen im Erzählgefüge hat sich die Stifterforschung, soweit uns bekannt ist, bisher noch nicht befasst. Die Magisterarbeit von Gordon Ballantine Carruth "The Technique of Rückblick in Adalbert Stifter's Works: A Critical Study" beschäftigt sich nicht mit morphologischen Aspekten, sondern mit den thematischen Bezügen

---

[40] Bertram, vgl. Fussnote 3, S. 1 dieser Arbeit,
Ehrentreich, "Zur Gestalt der Novelle bei Adalbert Stifter," _GRM_, XXIII (1935), 192-204.

[41] Müller, "Einige Gestaltzüge in Stifters _Letzter Mappe_," in _Adalbert Stifter: Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage_, hrsg. von Lothar Stiehm (Heidelberg, 1968), S. 245.



grösserer Erzähleinheiten zum Erzählganzen: "This literary device, a salient feature of the author's prose, contributes decidedly to our appreciation and understanding of the central themes which pervade Stifter's art."[42]

Bei den drei Aspekten, welche die sprachliche Werkstruktur betreffen, stützen wir uns vornehmlich auf die Ausführungen von Eberhard Lämmert, der diese Strukturelemente besonders eingehend erläutert hat.[43] Da wir ausschliesslich morphologisch vorgehen, lassen wir allgemeine Strukturfragen der epischen Erzählkunst, wie Erzählperspektive oder Präteritum, ausser acht. Eine Auseinandersetzung mit der schwierigen Spezialforschung dieses Gebiets würde die formanalytischen Aspekte unserer Arbeit nicht wesentlich berühren.

Das Zeitmass des Erzählens, die Rückwendungen und die Vorausdeutungen wurden deshalb gewählt, weil diese drei Aspekte in jedem Sprachkunstwerk eine bedeutende Rolle spielen. Das entscheidende Prinzip aller Erzählkunst ist die sprachliche Sukzession. Darum muss die Art und Weise, wie die erzählte Zeit in der Erzählzeit bewältigt wird, konkrete Aufschlüsse über das einzelne Werk und auch über die Erzählweise eines Dichters vermitteln. Wir beschränken uns hier auf die Zeit als ein Element der Werkstruktur und klammern den thematischen Aspekt aus, den Emil Staiger in seinem Buch _Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters_ behandelt (Vgl. Fussnote 37).

---

[42]Carruth (Magisterarbeit, McMaster Univ., 1962), S. 1.

[43]Lämmert, _Bauformen des Erzählens_, 3. unveränderte Aufl. (Stuttgart, 1968).



Rückwendungen und Vorausdeutungen sind Gestaltphänomene, an denen sich die sphärische Geschlossenheit einer Dichtung besonders gut nachweisen lässt: sie zeigen das Erzählgefüge auf, indem sie die übergreifende Ko-existenz von Einzelteilen veranschaulichen. Der Gefügecharakter ist eines der beiden Kriterien, durch welche Wolfgang Kayser einen literarischen von einem nicht-literarischen Text trennt. Er spricht von dem besonderen Vermögen der "literarischen Sprache, eine Gegenständlichkeit hervorzurufen, und [von dem] Gefügecharakter der Sprache, durch den alles in dem Werk Hervorgerufene zu einer Einheit wird."[44]

Vorausdeutungen haben in der Erzählstruktur ein spezielles Gewicht. Sie legen ein Netz von Vor- und Rückbezügen frei, das den Leser ständig zu einer Überschau des Gesamtgeschehens anregt. Vor allem aber geben sie dem Leser richtungweisende Andeutungen über das künftige Handlungsgeschehen und machen ihn darauf aufmerksam, dass innerhalb "der 'endlichen' und darum stets auf Bedeutung angelegten Struktur dichterischer Vorgänge"[45] Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sinnvoll aufeinander bezogen sind.

Die Reihenfolge der Erzählungen in dieser Arbeit ist die folgende: Nachkommenschaften, erschienen 1864 im Heimgarten (München) I, No. 6-8, Der Kuss von Sentze, 1866 in der Gartenlaube für Österreich, No. 5-8, Der fromme Spruch, posthum mit stellenweise verändertem Text im zweiten Band der Erzählungen (Pest, 1869),

---

[44]Kayser, S. 14.

[45]Lämmert, S. 193.



Der Waldbrunnen, 1866 im Düsseldorfer Künstleralbum. Die drei ersten Werke zeigen, bei erheblichen Unterschieden im Einzelnen, doch eher das Gemeinsame der Späterzählungen auf, während Der Waldbrunnen, bei manchem Gemeinsamem mit den anderen drei Erzählungen, doch eher eine Sonderstellung einnimmt. Dieses Werk wird darum zuletzt behandelt, also ausserhalb der chronologischen Folge der Veröffentlichungen. Auf die Untersuchungen der vier Einzelaspekte folgen vergleichende Studien. Das letzte Kapitel versucht, die Ergebnisse der Arbeit, unter Berücksichtigung der relevanten Stifterforschung, in das Gesamtwerk Stifters einzuordnen.

Es mag auffallen, dass die vier Erzählungen nicht zur Gattung der Novelle gerechnet werden. Wir bezeichnen sie als Erzählung und meinen damit "eine dichterisch vollgültige epische Kleinform, eine legitime epische Sonderform."[46] Hierin schliessen wir uns Joachim Müller an, der im Zusammenhang mit dem Waldbrunnen äussert:

> Bemerkt sei noch, dass ich Stifters kleinere epische Werke 'Erzählungen' nenne, und zwar in einem kategorialen Sinn, der sie ebenbürtig neben die Form der Novelle stellt. Erzählungen sind im Gegensatz zur konzentrierten, pointierten, strenggeschlossenen, einsträngig-zügigen, hochgespannten Novelle von dezentrierter, offener Gestalt, kontinuierlich-gemässigten Tempos und relativ spannungslos, doch von seelischer Fülle und Tiefe.[47]

---

[46]Joachim Müller, "Novelle und Erzählung," Études Germaniques, XVI (1961), 103.

[47]Müller, "Stifters spätere Erzählungen," ASILO, IX (1960), 87.



Abschliessend sei ein Überblick über die vier Erzählungen im Spiegel der Forschung gegeben. Nach wie vor finden die Späterzählungen verhältnismässig wenig Aufmerksamkeit. In den üblichen Gesamtdarstellungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts werden sie vielfach ganz übergangen.[48] Das hängt mit der noch nicht überwundenen Ansicht zusammen, dass sich in diesen Werken "bedenklich . . . immer mehr ein ermüdender Altersstil geltend"[49] macht.

Verkannt und abgelehnt werden besonders Der fromme Spruch und Der Kuss von Sentze, während die Nachkommenschaften und Der Waldbrunnen häufiger positive Aufnahme finden. Das gilt im vorigen Jahrhundert für Alois Raimund Hein,[50] im jetzigen hauptsächlich für Erik Lunding und Eric A. Blackall. Wilhelm Kosch steht allen späten Erzählungen ablehnend gegenüber; besonders scharf verurteilt er den Frommen Spruch mit seinen "Puppen ohne jedes wirkliche Leben, Ausgeburten einer nüchternen, erstarrten Phantasie."[51]

---

[48] Vgl. Oskar Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, 2. Aufl. (Berlin, 1920), S. 93.
Ernst Alker, Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914) (Stuttgart, 1962), S. 197-203,
David, S. 147-156 (Flüchtige Erwähnung der Nachkommenschaften und des Kuss von Sentze in Parenthese),
Boeschenstein, S. 102-109.

[49] Wilhelm Kosch, Adalbert Stifter: Eine Studie (Leipzig, 1905), S. 54.

[50] Hein, Adalbert Stifter: Sein Leben und seine Werke, 2. unveränderte Aufl. (Zürich, 1952), [1]Prag, 1904.

[51] Kosch, Adalbert Stifter: Eine Studie, S. 29. Vgl. auch seine Schriften: Adalbert Stifter und die Romantik, 3. verbesserter und erweiterter Aufl. (Nymwegen, 1946), S. 40 und Adalbert Stifter als Mensch, Künstler, Dichter und Erzieher (Regensburg [1952]), S. 68 f.



Neun Jahre später erfuhr gerade diese Erzählung eine Würdigung als "sicherlich eine der besten Stifters, dem Allegro Goethes lässt sie ein Andante folgen."[52] Eine solche Anerkennung erklärt sich hier, wie auch bei Hermann Bahr, aus der Liebe zum späten Goethe. "Goethe hat mich zur Entdeckung Stifters geführt,"[53] schreibt Bahr 1919. Seine Entdeckung bezieht sich in erster Linie auf Witiko und auf die Nachkommenschaften. Die übrigen späten Erzählungen bleiben unerwähnt. Das kleine Buch mit seiner hohen Wertschätzung Stifters ist wissenschaftlich unergiebig. Auch Richard von Schaukal sieht unter den vier Späterzählungen den Frommen Spruch als das "lauterste Juwel,"[54] und Josef Bindtner, der die drei anderen Erzählungen nur kurz erwähnt, weist mit gleicher Hochachtung auf "dieses letzte Meisterwerk Stifters, das in seiner vollendeten Stilkunst neben Goethes 'Novelle' seinen Rang behauptet."[55]

Eingehender behandelt Otto Pouzar 1928 die inhaltliche Komponente aller vier Werke unter der Kapitelüberschrift "Familiengeschichten und Waldbrunnen". Die Späterzählungen sind für ihn vor allem

---

[52] Albert Ludwig, "Das Motiv vom kritischen Alter: Eine Studie zum Mann von fünfzig Jahren und ähnlichen Stoffen," Euphorion, XXI (1914), 67. Stifter empfing für den Frommen Spruch manche Anregungen von Goethes Novellen "Die wunderlichen Nachbarskinder" aus den Wahlverwandtschaften und "Der Mann von fünfzig Jahren" aus Wilhelm Meisters Wanderjahre.

[53] Bahr, S. 16.

[54] Schaukal, Adalbert Stifter: Ein Beitrag zu seiner Würdigung (Augsburg, 1926), S. 48.

[55] Bindtner, S. 325.



Familiengeschichten. Andrerseits sei allen das gleiche Ideal gemeinsam, das auf eine weitmöglichste Vollendung der Einzelpersönlichkeit im Sinne Herders ziele. Die Frage, ob die Familie oder der einzelne Mensch im Mittelpunkt der Erzählungen steht, dürfte sich durch unsere Analyse der Motivstrukturen klären lassen.

Bei Pouzar ist wiederum Der fromme Spruch besonders betont, wie auch bei Julius Kühn, der die Einheitlichkeit aller vier Werke und die grosse Spätkunst Stifters anerkennt, bei der "von einem Zerbröckeln der Kraft nicht die Rede sein kann."[56] Ähnlich positive Urteile über alle vier Erzählungen finden sich im grossen und ganzen auch bei Curt Hohoff in seiner Monographie über die dichterischen Mittel Stifters,[57] bei Konrad Steffen in seiner Interpretationssammlung[58] und bei Fritz Martini in den entsprechenden Kapiteln seines Buches über den bürgerlichen Realismus. Martini schliesst aber den Waldbrunnen aus, den er nicht als gelungen ansieht.[59]

Trotz der angeführten positiven Wertungen wird in den späten Erzählungen auch heute noch vielfach ein Erlahmen der schöpferischen Kräfte Stifters gesehen. Häufig spricht man mit den eigenen Worten des Dichters von "leichteren Sachen." Diese Charakterisierung--

---

[56]Kühn, Die Kunst Adalbert Stifters, 2. Aufl. (Berlin, 1943), S. 168.

[57]Hohoff, S. 60 ff. und 73 ff.

[58]Steffen, S. 187-211.

[59]Martini, S. 549-552.



aus dem Satzzusammenhang genommen und als negatives Urteil ausgelegt--findet sich in einem Brief an den Verleger und Freund Gustav Heckenast. Er wurde zur Zeit der Entstehung des Frommen Spruch geschrieben. Heckenast hätte den längst versprochenen Witiko, dessen Vollendung sich immer wieder verzögerte, endlich gern in der Hand gehabt. Stifter musste daher seine Nebenarbeit verteidigen: "Ich habe Dir schon geschrieben, dass ich in freien Zeiten, wenn die Witikoaufgabe des Tages vollendet ist, manches Mahl auch leichtere Sachen noch treibe. Das thut meinen Hauptarbeiten nicht den mindesten Eintrag."[60] Man darf sich gewiss Konrad Steffen anschliessen, der sagt:

> Stifter hatte mit dem Witiko sein Können auf die letzte Höhe gebracht. Aber die Strenge und Gegenständlichkeit, zu der das grosse Epos zwang, verlangte zwischenhinein nach Leistungen geringeren Umfangs und persönlichen Gehalts. So sind, ohne künstlerisch nachzustehen, die Spätnovellen entstanden."[61]

Nach wie vor bleiben die späten Erzählungen in der Stifterforschung relativ unbeachtet. Das zeigt sich zum Beispiel in der letzten Monographie, einem Sammelband bekannter Forscher, in dessen Werkverzeichnis die Nachkommenschaften und Der fromme Spruch völlig fehlen.[62] Bei einer Länge von 350 Seiten wird Der Waldbrunnen nur einmal mit vier Zeilen, Der Kuss von Sentze dreimal erwähnt. Beim

---

[60] SW, XXII, 98 f. (Brief vom 8. Februar 1867).

[61] Steffen, S. 199.

[62] Adalbert Stifter: Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage, hrsg. von Lothar Stiehm (Heidelberg, 1968).



Kuss von Sentze bezieht sich eine Erwähnung mit sieben Zeilen auf Stifters politischen Enthusiasmus für Österreich, die beiden anderen Erwähnungen sind kritischer Art. In den letzten zwanzig Jahren befassen sich lediglich die beiden Arbeiten von Joachim Müller,[63] die Veröffentlichung Christine Oertels[64] und zwei Dissertationen[65] speziell mit den späten Erzählungen.

Herta Gelhausen hatte es sich zum Ziele gesetzt, "zu den Erörterungen über Stifter und das Biedermeier"[66] beizutragen. Ihre Dissertation enthält eine Reihe von Fehlurteilen, auf die wir im Laufe unserer Arbeit eingehen werden. Die Verfasserin scheint von einer vorgefassten Meinung auszugehen und kommt zu dem Resultat: "Die späten Erzählungen sind in ihrer Haltung biedermeierlich. Sie liegen zwar fast [sic] jenseits der von Bietak aufgestellten Zeitspanne von 1830-50, zeigen aber die von der Forschung als typisch herausgestellten Züge."[67]

---

[63] Müller, "Stifters spätere Erzählungen," ASILO, IX (1960), 79-93 und "Stifters Humor: Zur Struktur der Erzählungen Der Waldsteig und Nachkommenschaften," ASILO, XI (1962), 1-20.

[64] Oertel, "Stifters Erzählung Der fromme Spruch," Monatshefte, XLII (1950), 231-236.

[65] Herta Gelhausen, "Adalbert Stifters späte Erzählungen: Untersuchungen zur Alterskunst Stifters" (Diss., Kiel, 1949),
Ingeborg Maschek, "Stifters Alterserzählungen: Eine Stiluntersuchung" (Diss., Wien, 1961).

[66] Gelhausen, S. 21.

[67] Gelhausen, S. 81.



Die Sicht vom Biedermeier führt gelegentlich zu Widersprüchen. Einerseits stellt die Verfasserin abschliessend fest: "So können wir hier kurz und bündig sagen: der resignative Mensch ist der Stiftermensch,"[68] andrerseits erscheint ihr zum Beispiel im Frommen Spruch "sehr deutlich . . . : der Mensch ist Herr des Schicksals."[69] An späterer Stelle werden die Hauptcharaktere eben dieser Erzählung wiederum als typisch resignative Menschen gesehen, denen aber dennoch die Resignation ein blosses Spiel ist:

> Im Frommen Spruch dagegen ist die Resignation zur Basis der Erzählung geworden. Alle wollen auf Liebe verzichten; jeder misst das, was er sich wünscht, dem andern zu, so dass sich verwirrende Missverständnisse ergeben. Dietwin der Onkel verzichtet auf die Liebe seiner Nichte und die Tante auf die ihres Neffen. Die junge Gerlint entsagt überhaupt. Nur Dietwin geniesst das Leben, indem er arbeitet oder auf seinem schwarzen Pferde wild durch die Gegend reitet. Damit will er seine Wünsche an die Zukunft betäuben. Alle verzichten auf alles und so wird die Entsagung zu einem Spiel; sie löst sich selbst auf. Darin zeigt sich, dass sie nicht sehr tief gegründet ist.[70]

Ingeborg Mascheks umfangreiche und gründliche Arbeit beschränkt sich primär auf den Spätstil Stifters mit der Absicht, den Stil der vier späten Erzählungen "dem Stil der letzten zwei grossen Romane gegenüberzustellen."[71] Sie konstatiert vor allem eine Entwicklung zu kürzeren, selbständigeren Sätzen (mit Ausnahme des Kuss von

---

[68]Gelhausen, S. 78.

[69]Gelhausen, S. 63.

[70]Gelhausen, S. 76.

[71]Maschek, S. 1.



Sentze), ein Abnehmen des Nominal-Stils und der Adjektive (mit Ausnahme des Waldbrunnen), ein Abnehmen von zusammengesetzten Wörtern und ein Zurücktreten des Erzählers. Mit den Betrachtungen dieser Dissertation über das Phänomen der Wiederholungen, mit den Bemerkungen zum Inhalt der Erzählungen sowie auch mit den Arbeiten von Gelhausen, Müller und Oertel werden wir uns später auseinandersetzen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Meinungen der Stifterforscher über die Späterzählungen auseinandergehen in ausgesprochen negative und ausgesprochen positive Urteile. Häufig werden sie als "epische Kleinarbeit"[72] abgetan, die beweist, dass Stifter "am Ende seines Lebens . . . kein Dichter mehr war."[73] Vornehmlich Der Kuss von Sentze und Der fromme Spruch gelten als Zeugnis eines erschöpften und kranken Mannes: "Beide vertreten sie eine eigenartige, hochentwickelte Stilisierungskunst, aber schon die Verklammerung von Form und Inhalt verursacht ernsthafte Schwierigkeiten,"[74] oder: Der Kuss von Sentze "must be considered a failure, because there is a jarring dissonance between form and content. . . . Der fromme Spruch goes further in the same direction"[75] und

---

[72]Wilhelm Kosch, Adalbert Stifter als Mensch, Künstler, Dichter und Erzieher, S. 69.

[73]Kosch, Adalbert Stifter: Eine Studie, S. 29.

[74]Lunding, S. 109.

[75]Blackall, S. 349.



> In these last two stories we can see Stifter's powers failing as an artist . . . There is no vitality in them, none of the evocative magic and poetry of his best writing. We do not believe in them, nor in their characters. They are like poor imitations of Der Nachsommer from a very inferior hand.[76]

Wir hoffen, mit unserer Untersuchung zeigen zu können, dass diese "letzte, viel umrätselte Erzählungsgruppe" durchaus nicht wie eine armselige Nachahmung des Nachsommer ist, und dass es "jedenfalls irrig [ist], vom Versagen eines durch Krankheit erschöpften Alterns zu sprechen."[77] Für alle vier späten Erzählungen gilt unserer Meinung nach, dass "Stifters späte Erzählkunst . . . hohe epische Dichtung konstituiert."[78]

---

[76]Blackall, S. 350.

[77]Martini, S. 551.

[78]Joachim Müller, "Stifters spätere Erzählungen," S. 93.



KAPITEL II

SYNOPSIS DER VIER ERZÄHLUNGEN

In den Nachkommenschaften berichtet Friedrich Roderer über die Erlebnisse, die zu seiner Hochzeit mit Susanna Roderer führen. Humoristische Leichtigkeit bringt "viel Helligkeit"[1] in diesen Bericht. Es lässt sich erkennen, dass der Rückblickende seine jugendliche Stufe der Unzulänglichkeit heiter-überlegen belächelt und selbst zu seinem Hochzeitstag schon einen Abstand hat.

Der junge Friedrich ist ein Sonderling, der sich weitgehend von jedem menschlichen Kontakt abschliesst und der "alles, was sonst die Jugend bewegt, bei Seite liegen" (S. 591) lässt. Er widmet sich in blinder Unbedingtheit der Landschaftsmalerei und möchte den Bereich des Moores so "malen, dass man den gemalten und den wirklichen nicht mehr zu unterscheiden vermöge" (S. 569). Erst gegen Ende der Erzählung gibt er dieses Ziel auf, nachdem die Liebe zu Susanna ihn von seiner einseitigen Existenz gelöst hat.

Ein überlegener älterer Mann aus dem gleichen eigenwilligen Geschlecht steht dem Jüngling gegenüber. Auch Peter Roderer war in seiner Jugend ein Vollendungsfanatiker, dessen Streben darauf gerichtet war, "alle Heldendichter zu übertreffen und die wirkliche Wahrheit zu bringen" (S. 599). Sein eigentliches Leben hat erst

---

[1] Julius Kühn, Die Kunst Adalbert Stifters, 2. Aufl. (Berlin, 1943), S. 168.



mit der Tätigkeit des Landwirts begonnen, welche ihm "die ursprünglichste Beschäftigung des Menschen" (S. 603) ist.

Peter Roderer steht, bei aller Distanz des Urteils, mitten im Leben. Er gehört zu den souveränen Männergestalten, die das Ideal Stifters veranschaulichen: "ein Mann der Geselligkeit, der Tat und der Beherrschung."[2] In der Wesensmitte dieses zu hoher Menschlichkeit gereiften Mannes findet sich das Mass, nicht als etwas für alle Lebensdauer Gesichertes, sondern als ein ständig Gefährdetes, das in der täglichen Auseinandersetzung mit der Welt bewahrt werden muss.

Zwischen beiden Männern steht Susanna, die Tochter Peters, eine unvergleichliche Gestalt, die "in frischer Unabhängigkeit des Selbstgefühls eine im Spätstil Stifters ungewohnte Lebenswärme erhalten"[3] hat. Durch innere und äussere Schönheit ausgezeichnet, verkörpert sie das Frauenideal Stifters: "die vollkommen geglückte Einheit von Glut und Mass."[4]

Zu der Hauptperson gesellen sich die Nachfahren des Friedrich-Roderer-Zweiges und die profiliert gezeichnete Lüpfwirtin, "eine humoristische Person, wie sie Stifter sonst nicht in einer solchen

---

[2]Konrad Steffen, Adalbert Stifter: Deutungen (Basel, 1955), S. 189.

[3]Fritz Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus: 1848-1898 (Stuttgart, 1962), S. 549.

[4]Steffen, S. 190.



objektiven Rundheit und Fülle gezeichnet hat."[5] Zu Peter gehören die Peter-Roderer mit Mathilde, der Mutter Susannas, deren Willen immer der ihres Mannes ist. Um Susanna gruppieren sich einige konventionelle junge Menschen aus der Oberschicht, speziell der "nankinggelbe Graf" (S. 616).

Im Kuss von Sentze schildert der fünfundzwanzigjährige, selbstgerechte Rupert in einer Handschriftenfiktion, die von einem Rahmen umgeben ist, seine Beziehungen zur schönen Base Hiltiburg. Beide sind mutterlose nahe Verwandte, die letzten Angehörigen der "zwei jüngsten und einzigen Zweige" (S. 710) des alten Geschlechts der Palsentze. Eine eheliche Verbindung zwischen ihnen wird von beiden Vätern gewünscht. Folgsam begibt sich Rupert nach Wien, wird von Hiltiburg kühl empfangen und beurteilt sie sehr bald als stolz und hoffärtig.

Die junge Schönheit, die in Wien "alles durch ihre äussere Erscheinung" (S. 692) überglänzt, weicht jedoch nur vor der inneren Einsamkeit in kostbare Kleider, Schmuck und gesellschaftlichen Verkehr aus. Sie ist sich der Belanglosigkeit dieser Dinge wohl bewusst: "Und die sich zu ihrem Vergnügen an mich drängen, mögen daran ihr Vergnügen haben" (S. 693). In der einfachen und wahrhaften Atmosphäre der Waldburg trägt sie

---

[5] Erik Lunding, Adalbert Stifter: Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft (Kjøbenhavn, 1946), S. 72.



schlichte Kleider. Rücksichtsvoll umsorgt sie hier den Vater und gewinnt so die Liebe Ruperts.

Zu Rupert und Hiltiburg gehören ihre Väter, die fälschlich immer wieder als Brüder bezeichnet werden,[6] obwohl ihr Verwandschaftsverhältnis eindeutig als das von Vettern festgelegt ist.[7] Walchon, der Vater Hiltiburgs, lässt die rote Sentze verfallen. Enttäuscht und verbittert durch die Fehlschläge und die gescheiterten Hoffnungen seines Lebens hat er der menschlichen Gesellschaft den Rücken gekehrt und sich in die abgelegene graue Sentze zurückgezogen. Ihm sind "nur die Naturdinge . . . ganz wahr" (S. 707). In der Einöde des Granitgesteins beschäftigt er sich mit der Erforschung von Moosen.

Neben Rupert, Hiltiburg und Walchon steht Erkambert, der weniger scharf gezeichnete Vater Ruperts. Er ist der Typ des vorbildlichen, rundum tätigen Landwirts, der seinen Besitz erhält und verbessert und die Bewohner der Umgegend unterstützt und

---

[6] Vgl. Moriz Enzinger, "Zu Adalbert Stifters Erzählung *Der Kuss von Sentze*", *Anzeiger der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse*, 87, Part 24 (1951), S. 375,
Steffen, S. 199 und 201,
Curt Hohoff, *Adalbert Stifter: Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts* (Düsseldorf, 1949), S. 74.

[7] Rupert äussert beim Anblick Walchons im Steingetrümmer: "Er hatte eine Gestalt, wie ich sie noch an seinem Vater und an meinem Grossvater gesehen hatte" (S.700). Walchon führt später Hiltiburg folgendermassen ein: "Sie ähnelt meinem Grossvater Erkambert, deinem Ahnherrn" (S. 714). Rupert selbst sagt: "Einige Zeit darnach trat ich die Reise zu dem Vetter Walchon an" (S. 699), was hier soviel wie Grossvetter bedeutet; er gebraucht diese Bezeichnung auch während seines Besuches auf der Waldburg.



belehrt. Alle vier Personen entstammen dem gleichen traditionsreichen Geschlecht, zu dessen weitläufigerer Verwandtschaft noch die Base Laran zählt. Ihr Haushalt auf dem Landschloss und der Haushalt Walchons in der grauen Sentze bilden den weiteren Personenkreis der Erzählung, hinter dem die Wiener Gesellschaft und Ruperts Kriegskameraden nur schattenhafte Konturen gewinnen.

Der fromme Spruch beschreibt eine entscheidende Phase im Leben der letzten vier Angehörigen der von Weiden. Die Nichte Gerlint und der Neffe Dietwin entsprechen dem älteren Geschwisterpaar nicht nur in den Namen und im Altersunterschied, sondern auch "in den Zügen des Angesichtes und in der Gestalt" (S. 730). Beide sind früh verwaist und wachsen als Kinder bei der Tante auf. Sie sind zu den Erben der Älteren bestimmt, die auf eine Heirat von Neffe und Nichte hoffen.

Der sechsundzwanzigjährige Dietwin, vom Onkel als "Sausemann" (S. 738) und als "heilloser Flederwisch" (S. 742) apostrophiert, hat sich im Kriege ausgezeichnet und widmet sich jetzt der Bewirtschaftung seines Gutes. Den Älteren gegenüber ist er höflich und zuvorkommend. Seine prinzlichen Geschenke für Tante und Onkel zeugen von Geschmack und beweisen, dass er weder Mühe noch Kosten scheut, wenn es darum geht, eine Freude zu machen.

Das gleiche gilt für die zwanzigjährige Gerlint, die sich bei Erzählbeginn in einem Internat befindet. Mit dem Geschenk der Schlüsselbänder beweist sie ihre zarte Rücksichtnahme auf die Tante und zugleich ihre Ausdauer, da die feine Seidenstickerei eine



grosse "Geduld von dem heftigen Mädchen" (S. 737) verlangt haben muss. Nach ihrer Heimkehr zeigt sie sich "als ein sehr selbständiges junges Mädchen, das einen innerhalb der Standeskonvention überhaupt nur möglichen eigenen Weg geht, tätig und umsichtig."[8] Wie Brigitta kümmert sie sich um die Angelegenheiten des Gutes und "belehrt sich über Wirtschaftszweige, wie sonst Männer" (S. 776). In ihrer Wohnung entfernt sie alle Bilder und ersetzt die Ornamente mit Gewächsen.

Der Hauptakzent der Erzählung liegt auf Dietwin und Gerlint, von denen keiner an die Gegenliebe des andern zu glauben wagt. Alle vier von Weiden zeichnen sich durch grosse innere Lebendigkeit aus. Sie sind bedeutende Menschen und keineswegs Puppen, "deren schnarrendes Räderwerk mit dem wirklichen Leben nichts mehr gemein hat."[9] Das junge Paar verköpert ein vitales, exemplarisches Menschentum. Gerlint ragt durch grössere Selbstbeherrschung leicht hervor. Bei den Älteren zeichnet sich der Onkel durch heitere Gelassenheit und humorvolle Distanz zum Leben aus. Er besitzt "eine souveräne Art lebenswacher und lebensechter Haltung."[10] "Die menschlichen Schwächen von Onkel und Tante"[11] sind bei der

---

[8] Joachim Müller, "Stifters spätere Erzählungen," ASILO, IX (1960), 91.

[9] Wilhelm Kosch, Adalbert Stifter und die Romantik, 3. verbesserte und erweiterte Aufl. (Nymwegen, 1946), S. 40.

[10] Müller, S. 91.

[11] Christine Oertel, "Stifters Erzählung Der fromme Spruch," Monatshefte, XLII (1950), 233.



Tante etwas stärker ausgeprägt. Sie ist kühler, ein wenig eitel, urteilt eher aus der blossen Evidenz und ist der Tradition um der Tradition willen verbunden: "Mir tut es wohl, in der Vergangenheit zu leben" (S. 734).

Zu dem gleichen alten Geschlecht gehört noch Auguste von Schilden als entfernte Verwandte. In dem Leben Augustes und in ihrer Verbindung mit dem Grafen von Steinheim stellt sich dem Leser ein Parallelschicksal dar, das aber durch den normalen Verlauf der Liebesentwicklung ins Unproblematische gewandelt ist. Die Dienerschaft der Tante bildet einen weiteren, wohlprofilierten Personenkreis der Erzählung.

Der mit einem Rahmen versehene Waldbrunnen erzählt von den Beziehungen dreier Menschen und von der Entwicklung dieser Beziehungen über eine grössere Anzahl von Jahren hinweg. Stephan von Heilkun hat im Laufe seines Lebens und seines Amtes in der Stadt "die Fröhlichkeit und die Gesundheit verloren" (S. 647), vor allem durch einen bitter gefühlten Mangel an Liebe. Er hofft, durch die "Flucht in eine Stille und Weltferne, in die auf das Ewige vorausweisende Heilkraft der Waldlandschaft"[12] beides in der Nähe des Waldbrunnens wiederzugewinnen.

Ein ungebändigtes, der Natur und dem Elementaren verbundenes Mädchen steht ihm in der einsamen, abgelegenen Gegend gegenüber,

---

[12]Martini, S. 550.



in der er mit seinen beiden elternlosen Enkelkindern Franz und Katharina alljährlich die Sommermonate verbringt. Stephan und Juliana sind beide starke Persönlichkeiten und nehmen in ihrem jeweiligen Lebensbereich die zentrale Stelle ein. Das unzugängliche, vernachlässigte Kind hängt nur mit seiner Grossmutter eng zusammen. Nach und nach löst die erzieherische Geduld Stephans Juliana aus ihrer extremen Isolierung. Das Mädchen wiederum liebt den Grossvater, wendet aber bald ihre starke Liebeskraft vorwiegend dem etwa gleichaltrigen Franz zu. Dieser ist durch eine ähnliche Wesensart besonders zu ihrem Lebenspartner geeignet.

Zu Juliana gehört die ins Mythische reichende Gestalt der Grossmutter und ferner Mutter und Tante. Der Lehrer der Waldhäuserschule bildet den Übergang zu dem Kreis um Stephan mit Franz und Katharina. Zu diesen gesellen sich einige wohlhabende Familien und Crescentia, die Haushälterin. Franz von Heilkun spielt im Erzählgeschehen zunehmend eine bedeutendere Rolle.

Die meisten Interpreten des Waldbrunnen teilen die Meinung Curt Hohoffs: "Ein bedeutungsvoller Akzent liegt auf Stephan Heilkun, der in dem Mädchenbild die Frucht seiner reinen selbstlosen Liebe sieht,"[13] und sie stimmen mit Erik Lunding überein: "Ziel und Sinn der Geschichte ist nun, zur Darstellung zu bringen, wie der Grossvater schliesslich die reine, rückhaltlose Liebe, die keine Nebenabsichten kennt, von seiten des wilden Mädchens erfährt."[14] Nur

---

[13]Hohoff, S. 60.

[14]Lunding, S. 71.



Fritz Martini und Ingeborg Maschek sind überzeugt, dass die selbstlose Liebe Julianas den einsamen Alternden nicht mehr von seiner tiefen Bitterkeit erlösen kann. Auch diese beiden Interpreten sehen den Hauptcharakter der Erzählung in Stephan statt in Juliana.[15] Der Waldbrunnen berichtet von der allmählichen Zähmung des wilden Mädchens, das durch die Liebe zum Grossvater und, mehr noch, durch die Liebe zu Franz dauernd für die menschliche Gemeinschaft gewonnen wird.

---

[15] Martini, S. 550,
Maschek, "Stifters Alterserzählungen: Eine Stiluntersuchung" (Diss., Wien, 1961), S. 10.



KAPITEL III

MOTIVSTRUKTUR

Mit einer Untersuchung der Motivstruktur wenden wir uns dem Inhalt, also dem Was des Erzählten zu. Motive sind "Bestandteile des Inhalts,"[1] und zwar wesenhafte Bestandteile, an welchen der Sinnzusammenhang einer Geschichte aufgedeckt werden kann, der sich aus dem Stoffzusammenhang ergibt.

Ein Stoff enthält stets eine Reihe von Motiven. Er ist aber in seinen Gestalten, in seinen örtlichen und zeitlichen Bezügen festgelegt. Ein Motiv dagegen ist "das Schema einer konkreten Situation."[2] Es ist

> eine sich wiederholende, typische und das heisst also menschlich bedeutungsvolle Situation. In diesem Charakter als Situation liegt es begründet, dass die Motive auf ein Vorher und Nachher weisen. Die Situation ist entstanden, und ihre Spannung verlangt nach einer Lösung. Sie sind somit von einer bewegenden Kraft, die letztlich ihre Bezeichnung als Motiv (Ableitung von movere) rechtfertigt.[3]

Jede der späten Erzählungen weist übergeordnete Motivkomplexe auf, die in sich strukturiert sind: sie setzen sich aus mehreren Motiven zusammen. Zu diesen Motiven gehören häufig weitere Untergruppen, die wir als Nebenmotive bezeichnen. Alle vier Erzählungen

---

[1]Elisabeth Frenzel, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, 2. durchgesehene und ergänzte Aufl. (Stuttgart, 1966), S. 33.

[2]Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, 11. Aufl (Bern, 1965), S. 62.

[3]Kayser, S. 60.



sind durch eine antinomische Motivstruktur gekennzeichnet. Ein innerhalb der Erzählung negativ gesehener Motivkomplex steht jeweils einem positiven Motivkomplex gegenüber, und zwar mit allen entsprechenden Motiven und deren Nebenmotiven. Ausserhalb der antinomischen Motivstruktur stehen in allen Erzählungen zwei weitere Motive, die eng mit dem positiven Motivkomplex verbunden sind: das Motiv der Ehe und das des erzieherischen Wirkens. Beide fördern den Handlungsablauf in besonderem Masse.

Nachkommenschaften

In der antinomischen Motivstruktur der Nachkommenschaften steht der negative Motivkomplex der unfruchtbaren Egozentrizität dem positiven Komplex des fruchtbaren Ausschöpfens des Daseins gegenüber. Beide Motivkomplexe sind in drei Motive mit ein bis zwei Nebenmotiven unterteilt. Im Zentrum der negativen Motivbereiche steht der Landschaftsmaler Friedrich, im Zentrum der positiven Bereiche der Landwirt Peter. Zwischen Friedrich und Peter findet ein Wettstreit statt, dessen Gegenstand das Moor ist.

Bei den beiden Motiven, welche ausserhalb der antinomischen Struktur stehen, dem Motiv der Ehe und dem des erzieherischen Wirkens, gesellt sich zu der Ehe die Generation als Nebenmotiv und die erzieherische Wirkung ist die eines Älteren auf einen Jüngeren. Diese beiden Motive wirken sich besonders stark auf den Handlungsverlauf aus, da sie die Entwicklung des Hauptcharakters von Egozentrizität zum Ausschöpfen des Daseins wesentlich beeinflussen.



Die folgende schematische Darstellung möge die Motivstruktur verdeutlichen:

Übergeordnete Motivkomplexe:

negativ	positiv
UNFRUCHTBARE EGOZENTRIZITÄT (verkörpert in Friedrich)	FRUCHTBARES AUSSCHÖPFEN DES DASEINS (verkörpert in Peter)

Motive:

1) Sonderling	1) Finden der eigenen Mitte
mit Nebenmotiven	mit Nebenmotiven
a) massloses Ziel b) einseitiges Streben	a) massvolles Ziel b) vielseitige Tätigkeit
2) Sich-Abschliessen von der menschlichen Gemeinschaft	2) Sich-Öffnen und Wirken für die menschliche Gemeinschaft
mit Nebenmotiv	mit Nebenmotiv
unstetes Wandern	Sesshaftigkeit
3) Täuschende Aussensicht und Selbsttäuschung	3) Wahre Wesenserkenntnis von Welt und Ich

Zum fruchtbaren Ausschöpfen des Daseins gehörende, besonders handlungsfördernde Motive:

1) Erzieherisches Wirken eines Älteren auf einen Jüngeren

2) Glückliche Ehe, mit dem Nebenmotiv der Generationenfolge



In der Gestalt Peters finden wir den positiven Motivkomplex des fruchtbaren Ausschöpfens des Daseins mit all seinen Motiven und Nebenmotiven verkörpert. Seine souveräne Lebensweise ist das Ergebnis einer Entwicklung seines Charakters: als junger Mensch war seine Haltung durch den negativen Motivkomplex der unfruchtbaren Egozentrizität mit allen Motiven und Nebenmotiven gekennzeichnet, eine Haltung, in der Friedrich im ersten Teil der Erzählung verharrt.

In Peters Lebensweg ist die Entwicklung Friedrichs vorgezeichnet. Dabei wird die einstige Egozentrizität des jungen Heldendichters erzählerisch nur leicht skizziert und in der eigenen Rückerinnerung berichtet. Die Egozentrizität des Landschaftsmalers dagegen ist in der Handlungsgegenwart voll ausgeführt. Andrerseits wird die vollendete Daseinsausschöpfung, die Friedrich einmal erreichen wird, nur in Andeutungen umrissen. Sie steht dem Leser bereits in Peter vor Augen.

Es lässt sich nur auf einen einzigen Unterschied hinweisen: bei der Entwicklung Friedrichs spielen die Motive des erzieherischen Wirkens eines Älteren und der Ehe eine entscheidende Rolle, bei Peter nicht. "Die Not reifte den alten Roderer,"[4] er erzog sich selbst. Da er aber die typische Roderer-Entwicklung durchgemacht hat, eignet er sich besonders dazu, den Jüngeren anzuleiten. Der welterfahrene Mann geht dabei mit äusserster Behutsamkeit vor. Er ist sich der Unklugheit einer unmittelbaren Beeinflussung gerade

---

[4] Fritz Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus: 1848-1898 (Stuttgart, 1962), S. 549.



dieses jungen Mannes wohl bewusst: "Ich wollte auf Ihre Lebensweise keinen Einfluss nehmen, ich erkenne in Ihrem Wesen und in Ihren Bestrebungen, dass dies eitel wäre" (S. 604).

Peter erkennt in Friedrich einen in der Entelechie bedeutenden Jüngling, einen jener Menschen, "die stärkere Triebe haben und kräftiger nach ihnen handeln" (S. 605). Man muss dem Urteil von Wilhelm Kosch widersprechen, dass Friedrich "durch sein weltscheues Wesen die Hochachtung eines ähnlich gearteten Sonderlings erwirbt, dessen Eidam er wird."[5] Der junge Maler wird nicht durch sein weltscheues Wesen, sondern durch sein einseitiges Streben nach einem masslosen Ziel charakterisiert, an das er "ein Ungetüm von Zeit und Kraft" (S. 591) verschwendet. Peter vermutet in ihm sehr bald einen Roderer, einen der begabten Angehörigen dieses alten Geschlechts,

> das immer etwas anderes erreicht hat, als es mit Heftigkeit angestrebt hat. . . . [Die Männer aus diesem Geschlecht wählten] frühzeitig schon irgend eine Tätigkeit, spornten diese zu höchstem Feuer, und erreichten auch Erfolge, die andere Menschen in Erstaunen setzten; aber es genügten ihnen diese Erfolge nicht, und sie warfen das Zeugs weg. (S. 590)

Das Motiv des Sonderlings, aber auch die Motive des Sich-Abschliessens von der menschlichen Gemeinschaft und der Selbsttäuschung bestimmen die typische Haltung während des Frühstadiums eines Roderer, auf das dieser später mit Humor zurückblickt. Peter hat das frühe Stadium längst überwunden. Er beeinflusst Friedrich auf dreifache

---

[5] Kosch, Adalbert Stifter und die Romantik, 3. verbesserte und erweiterte Aufl. (Nymwegen, 1946), S. 86.



Weise: durch sein Interesse an dessen Leben, durch das Erzählen der spiegelbildartigen Rodererchroniken, besonders seiner eigenen Lebensgeschichte, und letztlich durch das Vorbildliche seiner jetzigen Lebensweise. Ausschlaggebend für die Entwicklung Friedrichs ist jedoch nicht das erzieherische Wirken Peters, sondern die Verbindung zu Susanna. "Die Liebe, in der sich Glut und Mass zum schönen Gleichgewicht vereinigen, reift den jungen Roderer."[6] Während Peter seine Heldengedichte schon lange vor der Verbindung mit Mathilde vernichtet, verbrennt Friedrich seine überdimensionale Moorlandschaft erst kurz vor der Hochzeit.

In diesem Augenblick hat der Motivkomplex der unfruchtbaren Egozentrizität mit all seinen Motiven und Nebenmotiven jede Bedeutung für Friedrichs Leben verloren. Eine Verminderung lässt sich aber bereits zum Zeitpunkt der ersten Begegnung mit Susanna auf dem Waldwege feststellen. Bis dahin gab es nichts, was den jungen Mann von seinem Sonderlingsdasein abzulenken vermochte. In den beiden anderen Motiven, dem des Sich-Abschliessens und dem der Selbsttäuschung, hat Susannas Vater schon zuvor eine geringfügige Lockerung bewirkt.

Seit der Ankunft im Lüpftal kapselt Friedrich sich rigoros von allem menschlichen Kontakt ab und geht möglichst nur "mit Eidechsen und Fliegen um" (S. 611). Einzig Peter vermag von Anfang an diese extreme Isolierung zu durchbrechen. Dem durch sein blosses Wesen bedeutenden Menschen kann Friedrich sich nicht

---

[6] Martini, S. 549.



verschliessen. Ja, die starke Persönlichkeit Peters überwältigt ihn so sehr, dass er den Älteren in seine Stube bittet und ihm seine Bilder zum Anschauen preisgibt.

Damit gewinnt dieser einen weiteren Einblick in das Wesen des Stammesverwandten und erzählt Friedrich bald darauf die Roderer-chroniken, in deren Spiegel der junge Maler sich zu erkennen beginnt. Kann er zunächst noch aus voller jugendlicher Überzeugung sagen:

> Wenn man mir mein Tun nimmt, hat mein Leben gar keinen Wert und gar keinen Reiz, auch nicht den allergeringsten, und was man Vergnügen, Freude, Wonne, Seelenfülle, Geistesbefriedigung, Daseinsabschluss und dergleichen nennt, ist für mich dann nicht mehr als das Stäubchen, das in der Sonne spielt, oder der Sand, den der Bettler zertritt, (S. 592)

so deutet sich am Ausgang des gleichen Abends eine erste Änderung in dem Motiv der Selbsttäuschung an. Friedrich meint, mit grösserer Mässigung, jetzt nur noch, dass man in seinem Streben verharren sollte, "so lange einen der eigene Geist nicht zu etwas anderen führt" (S. 604). Damit schliesst er einen Wechsel des Lebensziels nicht mehr aus.

Vorläufig gilt ihm allerdings auch weiterhin, dass ihn "nichts auf der Erde . . . tiefer ergreifen könnte, als das Malen" (S. 569), und dass ihm an Liebe und Ehe "gar nichts liegt" (S. 571). Wie sehr der jugendliche Prophet hier einer Selbsttäuschung unterliegt, stellt sich heraus, sobald er in nähere Beziehung zu Susanna tritt. Wir können uns in diesem Falle nicht Joachim Müller anschliessen, der glaubt: "Die Begegnung mit dem älteren Roderer ändert dann alles."[7] Peter gibt zwar den Anstoss zu einer Änderung in der Haltung, die



mit den Motiven der menschlichen Isolierung und der Selbsttäuschung zusammenhängt, aber selbst dort ist der ausschlaggebende Einfluss der Susannas.

Bei dem dritten Motiv, dem des Sonderlings, bleibt Peters Einfluss lange geringfügig. Hier tritt eine Änderung erst ein, als aus dem gelegentlichen und zufälligen Sich-Begegnen mit Susanna auf dem Waldwege ein tägliches und absichtliches Treffen wird. Damit ist die Vorrangstellung des Malens gebrochen. Nach der Liebeserklärung und der Werbung vermindert sich die Bedeutung aller drei in der Erzählung negativ gesehener Motive, vornehmlich die Abkapselung von den Mitmenschen. Das Sonderlingsdasein, mit dem masslosen Ziel des vollkommenen Landschaftsbildes und dem einseitigen Streben nach diesem Ziel, wird auf den Nachmittag beschränkt. Die Selbsttäuschung in bezug auf dieses Motiv bleibt also bestehen, erst in bezug auf das Ehemotiv löst sie sich zu wahrer Wesenserkenntnis.

An der Liebesentwicklung Friedrichs und Susannas lässt sich die Überordnung des Ehemotivs über das Generationsmotiv aufzeigen. Wenn auch die Nachkommenschaften im Titel herausgestellt sind, so weiss Susanna doch bis zur Werbung nichts von dem Verwandtschaftsverhältnis. Keinesfalls kann behauptet werden: "Ein glatt verlaufendes Liebesverhältnis zwischen entfernt Verwandten, in welches ein unbedeutender,

---

[7]Müller, "Stifters Humor: Zur Struktur der Erzählungen Der Waldsteig und Nachkommenschaften," ASILO, XI (1962), 15.



'nankinggelber' Graf kaum oberflächlich störend eingreift, macht den gesamten Inhalt aus."[8]

In Friedrich erkennt Susanna einen Mann, "der sein All auf einen Gedanken setzt, gegen sie, die kein All haben, und keinen Gedanken, es an ihn zu setzen!" (S. 622). Dass es sich dabei um eine typische Stammeseigenschaft handelt, erfährt sie erst später. Sie liebt Friedrich nicht, weil er ein Roderer und daher besonders geeignet ist, die Folge der Generationen fortzusetzen. Sie liebt ihn, weil er ein bedeutender Mensch und daher besonders geeignet ist, als gleichwertiger Ehepartner ihr Leben zu bereichern und zu vertiefen.

Wie ihr Vater so bleibt auch Susanna nicht bei einem in der Aussensicht begründeten Urteil stehen. Sie erkennt unter dem scheinbaren Narrengewand den vortrefflichen Mann, den die meisten Menschen "zu den reisenden Schauspielern zählen, der ein Narr ist und sich auf dem Lüpfhügel ein Blockhaus baut, um den Sumpf zu malen, der keinen Menschen ein Bild zeigt, der sich um niemand kümmert und mit niemanden umgeht" (S. 629).

Susanna gehört von Anfang an zu dem Bereich der positiven Motive. Sie ist der wahren Wesenserkenntnis fähig, welche die männlichen Roderer erst im Laufe ihrer Entwicklung als Reifestufe erwerben. Die Lüpfwirtin dagegen bleibt der täuschenden Aussensicht lebenslang verhaftet. Es lag Stifter aber fern, sie als "eine alberne Gans" anzusehen und der inhumanen Welt zuzurechnen, wie es Curt Hohoff tut:

---

[8] Alois Raimund Hein, Adalbert Stifter: Sein Leben und seine Werke, 2. Aufl. (Zürich, 1952), S. 815.



"In dem gewöhnlich heiteren Zusammenhang dieser Geschichte vertritt die Wirtin des Malers die inhumane Welt, und zwar auf einer verhältnismässig tiefen Stufe des Missverständnisses."[9]

Die profilierte Gestalt der Lüpfwirtin ist eine Verkörperung des liebenswürdigsten Mittelmasses. In der gesellschaftlich beschränkteren Situation ihres Lebenskreises und ihres geistigen Horizontes hat sie nicht die Möglichkeit, den präzisen, umfassenden Überblick zu gewinnen, der für eine wahre Wesenserkenntnis unerlässlich ist. Sie setzt daher einen Roderer einem Meier, Bauer oder Schmid gleich und glaubt bis zuletzt, Susanna werde den nankinggelben Grafen heiraten, "weil ein Graf mehr ist als ein Baron" (S. 610) oder als ein Roderer. Andrerseits sieht die lebenstüchtige Frau sehr genau das Gefährliche der Egozentrizität Friedrichs. Er soll zu Menschen gehen, sonst wird er "noch krumm und dumm" (S. 612) oder gar in seiner "Seele gemütskrank" (S. 611).

Auch Susanna weiss um das Problematische der Egozentrizität. Sie bittet den Geliebten: "Du musst deine Gewalt, die ich an dir sehe, auf irgend etwas Grosses wenden, und es erreichen" (S. 622). Diese Bitte kann aber nicht als Beweis genommen werden, dass Susanna eine "Zuversicht, die sich sogar zum Ehrgeiz steigern kann,"[10] besitzt. Die Absage an die Malerei ist weder ihr noch ihrem Vater eine Vorbedingung für die Eheschliessung.

---

[9]Hohoff, _Adalbert Stifter: Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts_ (Düsseldorf, 1949), S. 58.

[10]Rosa Haas, "Frauengestalten und Frauenbildung in Adalbert Stifters Dichtungen" (Diss., Wien, 1936), S. 12.



Es soll sich nur in einer angemessenen Wartezeit klären, ob die beiden jungen Menschen wirklich zusammenpassen, damit "dann geschehe, was eben diese Zeit gereift" (S. 627) hat. Sie reift--man beachte das aktive Wirken der Zeit--vornehmlich den jungen Mann und bereitet damit allmählich "die Umkehr von der egozentrischen Phantasie zum Sinngebenden der mitmenschlichen Wirklichkeit"[11] vor, die Umkehr von unfruchtbarer Egozentrizität zu fruchtbarem Ausschöpfen des Daseins. Damit diese Umkehr sich voll auswirken kann, muss nochmals das Motiv des erzieherischen Wirkens eingesetzt werden.

Bei den Verlobungsfeierlichkeiten äussern Vater und Schwiegervater den Wunsch, Friedrich möge eine kurze Bildungsreise machen. Er soll den nötigen Abstand zu sich selbst und zu seinem Tun gewinnen. Friedrich stimmt zu, ohne den Grund einzusehen. Herta Gelhausens Urteil: "Das Gewicht der Familie ist so stark, dass es die Einzelentwicklung herabdrückt. . . . Ohne Frage wäre ohne den Zwang [sic] des Familienzusammenhanges mehr aus ihm geworden,"[12] ist unglücklich. Im Gegenteil, erst durch den Familienzusammenhang wird Friedrich von seiner Ichbezogenheit befreit, die seine Einzelentwicklung herabdrückt.

Während der Reise wird er sich des Fragwürdigen seines bisherigen Tuns bewusst. In der Verbrennung des Moorbildes ist seine Umkehr von dem negativen zu dem positiven Motivkomplex versinnbildlicht, eine

---

[11]Martini, S. 549.

[12]Gelhausen, "Adalbert Stifters späte Erzählungen: Untersuchungen zur Alterskunst Stifters" (Diss., Kiel, 1949), S. 43.



Umkehr, die ohne Ausnahme alle Motive und alle Nebenmotive umfasst. Friedrich hat jetzt seine eigene Mitte gefunden. Sein Verhältnis zu Ich und Welt hat sich von Täuschung zu wahrer Wesenserkenntnis gewandelt. Er wendet sich der menschlichen Gemeinschaft zu.

Die Motive des Sich-Öffnens und des Wirkens für die Mitmenschen stehen in engem Zusammenhang mit dem Ehemotiv. Nach der Hochzeit wird Friedrich das in Peter veranschaulichte Dasein eines Landwirts führen, durch das "eine Universalität der Tätigkeit sichtbar [wird], die auf die innere Universalität des Tätigen schliessen lässt."[13] Susanna wird ihm dabei als gleichwertige Partnerin zur Seite stehen.

Mit der Ehe von Friedrich und Susanna beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte des Roderergeschlechts: es wird sesshaft. Die Eigenschaft, welche das Frühstadium des einzelnen Rodererlebens beherrscht, das unstete Wandern, charakterisiert nämlich auch das Geschlecht als Ganzes. Es ist bisher "stets ein merkwürdiges Zeichen der Roderer gewesen, dass sie immer in der Welt zerstreut waren, keiner Gegend angehörten, bald hier, bald da auftauchten, und wieder verschwanden" (S. 603 f.). Peter hofft, hier eine Änderung zu schaffen, er möchte "einen festen Stamm der Roderer in dieser Gegend gründen, und ihn an diese Gegend heften" (S. 604).

Als er diesen Wunsch äussert, ist er der Erfüllung nicht gewiss. Im Erzählvordergrund befindet sich als Ideal der Beständigkeit zu dieser Zeit das Geschlecht des Lüpfwirtes. Ähnlich steht in der

---

[13]Herman Meyer, Der Sonderling in der deutschen Dichtung (München, 1963), S. 186.



Narrenburg und in Prokopus das Wirtshausgeschlecht in der grünen Fichtau den ruhelosen Scharnasts als Vorbild gegenüber. In Prokopus bleibt der Motivbereich des Unsteten beherrschend. In der Narrenburg wendet er sich zu Sesshaftigkeit und fruchtbarer Tätigkeit durch die Verbindung Heinrich von Scharnasts mit Anna aus der Fichtau, in den Nachkommenschaften durch die Verbindung der beiden Angehörigen des gleichen, einst ruhelosen Geschlechts.

Hier ist das Nebenmotiv der Generation zu erwähnen, das im Titel zum Ausdruck kommt. Der Titel lässt sich auf zweifache Weise auslegen. Einmal sind Friedrich und Susanna selbst die Nachkommen der beiden seit den Tagen des Ururgrossvaters getrennten Rodererzweigen. Zum andern garantieren sie die Kontinuität des Geschlechts, auch qualitativ, denn "es muss von ihnen noch Rodererisches kommen, als von anderen Roderern" (S. 636).

Durch die eheliche Verbindung Friedrichs und Susannas erfüllt sich die Hoffnung Peters: "Wenn meine Nachkommen so denken wie ich, so trocknen sie das Moor völlig aus, verwalten ihre liegende Habe, geniessen das Erworbene, vermindern es nie, vermehren es dagegen, wirken gut für die Menschen hier, verwachsen mit ihnen, werden stätig und ruhig" (S. 604). Mit diesen Worten ist die vita activa des Landwirts umschrieben, die Peter seit langem charakterisiert. Friedrich findet erst am Ende der Erzählung zu der gleichen Lebensweise.

Zunächst steht er Peter in einem Wettstreit gegenüber. Das Motiv des Wettstreits findet in der Forschung viel Beachtung. Es ist aber nur in beschränktem Masse handlungsfördernd. Das Objekt des Wettstreits ist das als Natur erhabene, dem Menschen feindliche Moor,



das Friedrich im Bilde verewigen will und das Peter zum Nutzen der menschlichen Gesellschaft austrocknet.

Zumeist behandelt die Forschung nur den Aspekt des Streites, der den künstlerischen dem praktisch-tätigen Menschen gegenüberstellt. Otto Pouzar sieht "in dem Verhältnis von Kunst und Leben . . . das eigentliche Problem der Novelle"[14] und begründet die Absage an die Kunst als dauernde Lebensaufgabe, die ja auch Peter betrifft, in dem persönlichen Dilettantismus der beiden Roderer: "Es sind lauter Dilettanten, die zwar ein tiefer Sinn zur Kunst hinzieht, die aber doch zum praktisch schaffenden Menschen geboren sind und nur als solche sich vollenden können."[15] Eric A. Blackall äussert sich in der gleichen Richtung:

> Young Roderer is too prosaic and has his nose too close to the canvas to capture the Divine in his painting, old Roderer too bookish and presumptious [sic] to write truly heroic poetry. Neither had a true sense of beauty, neither felt the divine presence in what they tried to convey. They were mistaken in thinking themselves artists, their talents were more suited to active life and the foundation of a family.[16]

Beide Roderer sind jedoch unbestreitbar begabte Künstler. Wie alle ihres Geschlechts erreichen auch sie "Erfolge, die andere Menschen in Erstaunen setzten" (S. 590). Die Entwürfe Friedrichs "gehören zu dem

---

[14] Otto Pouzar, Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen (Reichenberg, 1928), S. 114.

[15] Ibid.

[16] Blackall, Adalbert Stifter: A Critical Study (Cambridge, 1948), S. 345.



Allerbesten, was die neue Kunst hervorgebracht hat, an Wahrheit übertreffen sie alles, was jetzt da ist" (S. 592). Aber "die Kunst erweist sich, wenn sie verabsolutiert wird, als Täuschung und Irrweg. . . . [Sie] scheitert, wenn sie dem Leben entfremdet [wird]."[17]

Hier ist der zentrale Aspekt des Wettstreitmotivs angedeutet. Kunst, die zu beschränkender Einseitigkeit führt und damit zu dem Motivkomplex der unfruchtbaren Egozentrizität gehört, kann nicht befriedigen. Peter und Friedrich erkennen zudem die inhärente Unzulänglichkeit aller vom Menschen geschaffenen Kunst, die das Gewollte niemals erreichen kann. Stifter ist in seinem ganzen Werk "interested in presenting to the reader the problem of the sensitive artist who is forced to the somewhat bitter realization that he is unable to adequately reproduce the true character of God's creation."[18] Daher wenden sich Peter und Friedrich der Landwirtschaft zu, in der für Stifter allein "eine gültige Vermittlung des Göttlichen mit dem Irdischen geschieht und dadurch Schönheit wird."[19]

Das Leben eines begüterten Landwirts wird in den Nachkommenschaften als die ideale Existenzmöglichkeit gesehen, in der sich das fruchtbare Ausschöpfen des Daseins am schönsten verwirklichen lässt. Dieses Ausschöpfen des Daseins wurde als der innerhalb der Erzählung

---

[17]Martini, S. 549.

[18]Henry Herman Schneider III, "The Use of Dinge in the Creative Art of Adalbert Stifter" (Diss., Princeton, 1948), S. 59.

[19]Johannes Michael Boehler, Formen und Wandlungen des Schönen: Eine Untersuchung zum Schönheitsbegriff Adalbert Stifters (Bern, 1967), S. 73.



positiv gesehene Motivkomplex erkannt, dem der negative Motivkomplex der unfruchtbaren Egozentrizität gegenübersteht. Durch das Ehemotiv und das Motiv des erzieherischen Wirkens wesentlich beeinflusst, macht der Hauptcharakter eine Entwicklung durch, welche ihn von den negativen zu den positiven Komplexen führt.

Die beiden antinomischen Motivkomplexe mit all ihren Motiven und Nebenmotiven betreffen den individuellen Menschen. Zwar ergeben sich mancherlei Auswirkungen auf die Mitwelt, wie etwa das Wirken für die Gemeinschaft, aber es geht vor allem um die einzelne menschliche Existenz. Das Primat des Individuums[20] lässt sich auch in dem so wichtigen Augenblick der Umkehr von dem negativen zu dem positiven Komplex feststellen. Bei der Bildverbrennung schliesst Friedrich sogar Susanna aus und spricht einzig von sich selbst: "Ich fühle nun eine Freiheit, Fröhlichkeit und Grösse in meinem Herzen, wie in einem hell erleuchteten Weltall" (S. 636).

---

[20]Es sei an dieser Stelle betont, dass wir mit "Individuum" nicht eine ausgeprägte Einzelpersönlichkeit meinen, die in einem Individuationsprozess ihre eigene, unverwechselbare Individualität entfaltet: solche Gestalten sind in Stifters Werk stets Sonderlinge, die, wie Friedrich, von ihrer Ichbezogenheit gelöst werden müssen. Für die einzelne menschliche Existenz in diesen Spätwerken gilt es vielmehr, "die höchste Menschheit an sich zu entwickeln" (_Der Kuss von Sentze_, S. 695), so dass "die totale Sinngebung des Individuums durch ein übergeordnetes Allgemeines" gegeben ist (Michael Boehler, "Die Individualität in Stifters Spätwerk: Ein ästhetisches Problem," _DVLG_, XLIII [1969], 682). Boehler ist der Meinung, "dass im späten Stifter ein utopisches Bewusstsein wach wird, das die Atomisierung des Individuums in eine Vielzahl von Funktionalitäten auf ein Telos ausserhalb seiner selbst, wie sie im Verlaufe der Industrialisierung in zunehmendem Masse gesellschaftliche Wirklichkeit wurde, vorausnimmt, und der Dichter auf diese Wirklichkeit, in der das Individuum seine Sinngebung nicht mehr aus seiner Individualität erhalten kann, im Spätwerk eine Antwort zu geben versucht" (S. 683).



Der Kuss von Sentze

Diese Erzählung hat eine viel kompliziertere Motivstruktur als die Nachkommenschaften. Nur im Rahmen sind die Verhältnisse übersichtlich. Zwei Motive stehen sich hier antinomisch gegenüber, das der feindlichen Verwandten und das des Kusses von Sentze, durch den die Feindschaft überwunden wird. Beide spielen auch in der Handlungsgegenwart eine entscheidende Rolle.

In der Binnenhandlung stehen Rupert, Walchon und Hiltiburg unter dem gleichen Gesetz der Entwicklung zum fruchtbaren Ausschöpfens des Daseins, welches den positiven Motivkomplex ausmacht. Doch ist der antinomische Komplex, welcher den Ausgangspunkt für diese Entwicklung bildet, nur für Rupert und Walchon die unfruchtbare Egozentrizität. Bei Hiltiburg handelt es sich um eine unverschuldete Beschränkung des Daseins. Auch ist die Art und die Länge der Entwicklung für jeden dieser drei Menschen unterschiedlich.

Der einzelne Charakter hängt also mit jeweils anderen Motiven und Nebenmotiven zusammen. Dabei beeinflussen sich Rupert, Hiltiburg und Walchon untereinander über mancherlei Querverbindungen. Besonders wichtig sind die beiden ausserhalb der antinomischen Motivstruktur stehenden Motive des erzieherischen Wirkens eines Älteren auf einen Jüngeren und der glücklichen Ehe, welche die Entwicklung des Hauptcharakters stark beeinflussen.

Es sei zunächst ein schematischer Überblick über die gesamte Motivstruktur gegeben, dem eine Aufschlüsselung nach Personen beigefügt ist:



Übergeordnete Motivkomplexe:

negativ	positiv
UNFRUCHTBARE EGOZENTRIZITÄT (für Rupert und Walchon)	FRUCHTBARES AUSSCHÖPFEN DES DASEINS
BESCHRÄNKUNG DES DASEINS (für Hiltiburg)	

Motive:

RAHMEN: (auch in der Binnenhandlung wirksam)

negativ	positiv
1) Feindliche Verwandte	1) Kuss von Sentze

BINNENHANDLUNG:

negativ	positiv
1) Täuschende Aussensicht (Rupert und Walchon) mit Nebenmotiven a) Selbstgerechtigkeit b) Überbetonen der äusseren Form (nur Rupert)	1) Wahre Wesenserkenntnis (nur Hiltiburg)
2) Mangel an Liebe (Walchon und Hiltiburg) mit Nebenmotiv Sich-Abschliessen von der menschlichen Gemeinschaft	2) Willig geschenkte Liebe mit Nebenmotiv Sich-Öffnen und Wirken für die menschliche Gemeinschaft

Zum fruchtbaren Ausschöpfen des Daseins gehörende, besonders handlungsfördernde Motive:

1) Erzieherisches Wirken eines Älteren auf einen Jüngeren

2) Glückliche Ehe



Aufschlüsselung der Motivstruktur nach Personen

HILTIBURG

Motivkomplex:

BESCHRÄNKUNG DES DASEINS

Motiv:

Mangel an Liebe
mit Nebenmotiv
Sich-Abschliessen von der
menschlichen Gemeinschaft

Selbstloses Wirken für den Mitmenschen

WALCHON

Motivkomplex:

UNFRUCHTBARE EGOZENTRIZITÄT

Motiv:

1) Mangel an Liebe
mit Nebenmotiv
Sich-Abschliessen von der
menschlichen Gemeinschaft
2) Täuschende Aussensicht

RUPERT

Motivkomplex:

UNFRUCHTBARE EGOZENTRIZITÄT

Motiv

Täuschende Aussensicht
mit Nebenmotiven
a) Selbstgerechtigkeit
b) Überbetonen der
äusseren Form

Wirken für die menschliche Gemeinschaft



Das nach Personen aufgeschlüsselte Schema lässt erkennen, dass eine Gegenüberstellung von Walchon einerseits mit Rupert und Hiltiburg andrerseits, wie sie Konrad Steffen aufstellt, zu einfach ist und der Motivstruktur der Erzählung nicht gerecht wird. Steffen glaubt, dass dem "so grauen Verzicht [Walchons] . . . eine ebenso starke Erfüllung, ein ebenso jubelndes Licht und eine Einmaligkeit ohne gleichen [Rupert und Hiltiburg] entspricht."[20a] Es wäre besser, Walchon und Rupert nebeneinanderzustellen und mit Hiltiburg zu kontrastieren.

Hiltiburg steht von Anfang an dem Entwicklungsziel des fruchtbaren Daseinsausschöpfens am nächsten. Zu keiner Zeit ist sie von dem Motivkomplex der unfruchtbaren Egozentrizität oder von dem Motiv der täuschenden Aussensicht, bzw. der Selbsttäuschung, betroffen. Die Beschränkung des Daseins, unter der sie leidet, ist unverschuldet. Ihr Vater hat sich nie um sie gekümmert. Seit ihrer Kindheit muss sie die verständnisvolle Liebe eines Erwachsenen und sogar das schützende Zuhause entbehren, dessen ein jugendlicher Mensch so sehr bedarf.

Der langanhaltende Mangel an Liebe hat bei dem jungen Mädchen ein Sich-Abschliessen von der menschlichen Gemeinschaft bewirkt. Hiltiburg weicht vor dem Unverständnis ihrer Umwelt in Kleiderprunk, in unnatürliche Ruhe und Kälte aus. "Der nur dem väterlichen Gebote gehorchende 'kleine Vetter'"[21] kann diese Schutzfassade nicht

---

[20a]Steffen, Adalbert Stifter: Deutungen (Basel, 1955), S. 200 f.

[21]Steffen, S. 201.



durchbrechen. Er erkennt nicht einmal, dass es sich um eine solche Fassade handelt und verwechselt die äussere Erscheinung mit dem inneren Wesen.

Hatte Hiltiburg gehofft, durch Rupert von Liebesmangel und Aussermenschlichkeit erlöst zu werden, so sieht sie sich getäuscht. Auf den taktlosen Brief des jungen Mannes folgt sein ungeschicktes und unhöfliches Auftreten in Wien. Bald redet er im allgemeinen gegen die Hoffahrt und spricht dann "geradezu über diese Dinge mit Hiltiburg, und tadelte ihre Lebensweise" (S. 693). Das junge Mädchen antwortet mit einem Hinweis auf ihr liebeleeres Leben. Doch Rupert begreift weder ihr Liebesbedürfnis noch ihre Kleiderpracht als leere Ersatzbeschäftigung. "Etwas wie Verachtung" kommt in seine Seele, während in den Augen des enttäuschten Mädchens "etwas wie Hass" (S. 693) leuchtet, womit die Kehrseite der Liebe aufgezeigt ist.

Auch weiterhin durch das negative Motiv des Mangels an Liebe gekennzeichnet, gelingt es Hiltiburg dennoch aus eigener Initiative, ihre Schutzfassade fallen zu lassen. Im Schloss am Stein hat sie die Kleiderpracht und den gesellschaftlichen Stolz überwunden. Hier, wo niemand sich um seines Vergnügens willen an sie drängt, hält sie sich zurück. Ja, mehr noch: sie wendet sich Rupert aktiv zu.

Die Motivanalyse kann manches Fehlurteil berichtigen, das für Hiltiburg eine unbegreifliche "sprunghafte Bekehrung"[22] konstatiert oder bestenfalls einen nicht recht überzeugenden Wandel "von einer

---

[22]Hein, S. 826.



putzsüchtigen, ironischen zu einer mütterlich besorgten Frau."[23] Selbst ein so verständnisvoller Forscher wie Otto Pouzar steht in der Gestalt Hiltiburgs vor einem Rätsel, das er nur über "jugendliche Unreife und Unentschlossenheit" zu lösen vermag: "Wäre es anders, so könnte uns Stifter die Erklärung nicht schuldig bleiben, wie denn aus dem eiteln, putzsüchtigen jungen Mädchen mit einem Male sich die Liebende und die Gattin bildet."[24]

Hiltiburg ändert sich jedoch nicht "mit einem Male". Ihre Putzsucht war immer nur die armselige Schutzfassade eines liebebedürftigen jungen Menschen, der seit der frühen Kindheit keine Gegenliebe mehr erfahren hat. Damals lebte die Mutter, damals waren Rupert und Hiltiburg "recht gut mit einander" (S. 687). Die warme Zuneigung aus jenen Jahren muss in Hiltiburg selbst durch Ruperts Mangel an Verständnis in Wien nicht völlig ausgelöscht worden sein. Sie entzündet sich erneut an der männlichen Entschlossenheit des jungen Mannes.

Allerdings hat Hiltiburg "ihre spöttisch-kühle Förmlichkeit [nicht erst] überwunden, seit sie Ruperts selbstloses Denken und Handeln um des Vaterlandes willen erkannt hat,"[25] sondern bereits zuvor. Aus eigener Kraft überwindet sie ihre gesellschaftliche Ausnahmestellung, in der sich das Nebenmotiv des Ausschliessens

---

[23]Hans Vogelsang, "Das Eheproblem in Adalbert Stifters Alterserzählungen," <u>Wort in der Zeit</u>, VII (1961), 61.

[24]Pouzar, S. 117.

[25]Steffen, S. 202.



von der menschlichen Gemeinschaft erkennen lässt. Sie ordnet sich in die ländliche Gesellschaft des Steinschlosses unauffällig ein. Als sie ihrer neu erwachten Liebe gewiss ist, zögert sie nicht, ihr starkes Gefühl in dem nächtlichen Kuss unter Beweis zu stellen: "Es ist bei mir immer die Klarheit, dass ich nach meinem Erkennen tue" (S. 688).

Mit diesem ungewöhnlichen Kuss ist zum ersten Mal das Hiltiburg betreffende positive Motiv des Wirkens für den Mitmenschen berührt. Die mutige Offenbarung ihrer Liebe bleibt allerdings ohne Konsequenzen. Rupert lässt das Geheimnis auf sich beruhen und vermeidet sogar bei seiner Rückkehr aus Italien "das Steinschloss, obwohl es in [seiner] Richtung" (S. 697) liegt. Trotz der erneuten Enttäuschung, mit der die Hoffnung auf Gegenliebe endgültig ein Ende findet, lernt Hiltiburg, sich mit dem Verzicht abzufinden. Es gelingt ihr, alle Bitterkeit von sich fern zu halten und aus eigener Kraft ihre Mitte zu finden. Jetzt sucht sie ihren Lebensinhalt in dem selbstlosen Wirken für denjenigen Mitmenschen, der ihr am nächsten steht: für ihren Vater.

Sie verschafft sich Kenntnis von dem Aufenthalt Walchons und geht zu ihm in die Einsamkeit, um ihre "Pflicht zu tun" (S. 708). Bedenkt man den Mangel an Wärme, den sie bisher stets von ihrem Vater erfahren hat, so spricht eine bewundernswerte Haltung aus ihren demütigen Worten: "Ich . . . bin gekommen, bei ihm zu sein, und er hat mein Hierbleiben gestattet" (S. 708). Nicht "das Medium des Grau hat sie verwandelt,"[26] sondern im Gegenteil: _sie_ verwandelt

---

[26] Paul Requadt, _Das Sinnbild der Rosen in Stifters Dichtung: Zur Deutung seiner Farbsymbolik_ (Mainz, 1952), S. 52.



das Medium des Grau in der Männerwelt der grauen Sentze zu einer helleren, freundlicheren Farbe.

Dieses Grau charakterisiert in der Farbsymbolik den negativen Motivkomplex der unfruchtbaren Egozentrizität, dem Walchon zuzurechnen ist: "In grauen Gewändern unter grauen Steinen bewohnt er in der Einöde die graue Sentze."[27] Ein bitter gefühlter Mangel an Liebe führte bei ihm zu dem bewussten Ausschluss aus der menschlichen Gemeinschaft. Nach einem längeren Aufenthalt in Ägypten ist er in die graue Sentze zurückgekehrt, von der er sagt: "[Ich habe sie] zu einer Zeit erbaut, da etwas eingetreten war, das ich nicht verwinden zu können gemeint habe. Ich habe es aber verwunden und habe wieder in die Zeit fortgelebt. Das Haus ist zu manchen Überwindungen gut, und ich habe es öfter besucht" (S. 707).

Die erste Enttäuschung, die Walchon "nicht verwinden zu können gemeint" hat, hängt mit dem im Rahmen ausgeführten Motiv der feindlichen Verwandten zusammen. Sein Vetter Erkambert und er liebten einst die schöne Eveline. Sie gaben sich den Friedenskuss und hielten ihn so, "dass keiner mehr das schöne Fräulein begehrte" (S. 687). Manche andere Enttäuschungen müssen gefolgt sein. Entmutigt behauptet Walchon: "Alle Dinge, die ich seit meiner Jugend zu Gutem und Grossem unternommen habe, sind nicht in Erfüllung gegangen. Ich habe mich gefügt und habe abermals in die

---

[27] Steffen, S. 200.



Zeit hinüber gelebt" (S. 707).[28]

Die bittere Resignation, das unfruchtbare In-die-Zeit-Fortleben, nur mühsam mit der Ersatzbeschäftigung des Erforschens von Moosen gefüllt, kennzeichnen eine Lebensleere, die dem Alternden verstärkt fühlbar wird. Requadts nur fragend geäusserte Vermutung, ob Walchon "überhaupt eine runde Gestalt abgibt,"[29] muss mit einem Nein beantwortet werden. Walchon ist auch keineswegs "die eigentliche Stifter-Figur dieser Erzählung."[30] Ihm fehlt das Mass und die eigene Mitte und daher die heiter gelassene Distanz zur Welt. Er ist durch Liebesmangel und Aussermenschlichkeit gekennzeichnet, und er beurteilt die Menschen aus einer falschen Perspektive, worin sich das Motiv der täuschenden Aussensicht abzeichnet. Nur die Naturdinge sind ihm ganz wahr, da sie, anders als die komplexen menschlichen Verhältnisse, vernünftig beantworten, "was man sie vernünftig fragt" (S. 707).

Seine grundlegende Erkenntnis: "Die Dinge wollen ihre eigene Weise" (S. 706) wendet er nicht auf die Welt der Menschen an. "In der Aussage dieses von Walchon nur auf die Moose bezogenen Satzes liegt der Schlüssel zur ganzen Erzählung."[31] Durch die Aussensicht

---

[28] Im Waldgänger wird für den Rahmenerzähler ein ähnlich durch Verbitterung bestimmer Lebensüberblick gegeben (vgl. S. 391), wie wir ihn auch im Waldbrunnen finden, wo er besonders deutliche autobiographische Züge trägt (vgl. S. 648).

[29] Requadt, S. 27.

[30] Moriz Enzinger, "Zu Adalbert Stifters Erzählung Der Kuss von Sentze," Anzeiger der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, 87 (1951), 376.

[31] Ingeborg Maschek, "Stifters Alterserzählungen: Eine Stiluntersuchung" (Diss., Wien, 1961), S. 22.



getäuscht, versäumt er, diesen Schlüssel auf das Wesen seiner Tochter anzuwenden. Rückblickend muss er seinen Irrtum eingestehen, als er Hiltiburg dem Vater Ruperts vorstellt: "Sie ist nicht so, wie wir dachten, sie ähnelt meinem Grossvater Erkambert, deinem Ahnherrn, der gegen die Menschen unwirsch gewesen ist, und ihnen Gutes getan hat" (S. 714).

Die Erkenntnis von Hiltiburgs wahrem Wesen hätte Walchon früh aus seiner Egozentrizität lösen können. Ausserdem trug er durch die Vernachlässigung des jungen Mädchens zu dessen Verschlossenheit bei und dadurch wiederum zur Vereitelung der erhofften Verbindung mit Rupert. Erst Hiltiburgs selbstlosem Wirken in der grauen Sentze gelingt es, Walchons täuschende Aussensicht und seinen Mangel an Liebe zu beheben: "Man sah sie öfter, und nach und nach immer länger, mit ihrem Vater gehen" (S. 709).

Der Tränenstrom, der nach der Liebeserklärung der jungen Leute aus Walchons Augen bricht, gilt nicht nur der Freude über den endlich erfüllten Ehewunsch. Er gilt vor allem auch der Erkenntnis, dass ihm selbst das Tor zum fruchtbaren Ausschöpfen des Daseins geöffnet worden ist. Walchon kehrt in die menschliche Gesellschaft zurück. Er setzt die rote Sentze wieder instand, lebt dort in der Nähe des jungen Paares und befindet sich mit Erkambert "in so gutem Einvernehmen, als hätten sie sich viermal den Kuss von Sentze gegeben" (S. 716).

Rupert hat bis zu diesem positiven Ende der Erzählung einen sehr viel längeren Weg zurückzulegen als Walchon oder Hiltiburg. Seine unfruchtbare Egozentrizität ist durch das Frühstadium seiner Entwicklung bedingt und hängt aufs engste mit dem Motiv der



täuschenden Aussensicht und mit den Nebenmotiven der Selbstgerechtigkeit und des Überbetonens der äusseren Form zusammen.

Der junge Mann hat Ähnlichkeit mit zwei früheren Gestalten in Stifters Werk, mit dem unerfahrenen Victor im Hagestolz, der wie Rupert durch das Zusammenleben mit einem unzugänglichen Verwandten reift, und mit Hugo im Alten Siegel, dem die erzieherische Hilfe eines Älteren fehlt und der daher nicht lernt, die Möglichkeit zur vollgerundeten Lebensfülle zu ergreifen. Eisern und selbstgerecht auf dem Stammeswahlspruch "Tantummodo servandus honos" pochend, unterdrückt Hugo bei der Wiederbegegnung mit Coeleste jedes mitmenschliche Gefühl. "Es ist kein Zweifel, dass Stifter der kalten Härte des Soldaten das Unrecht zuschiebt."[32] Ebenso ist Rupert in Wien als der im Unrecht Befangene geschildert, der ähnlich selbstgerecht nur die äussere Hoffahrt und nicht die innere Liebessehnsucht Hiltiburgs sieht.

Ausser dem Nebenmotiv der Selbstgerechtigkeit ist bei Rupert noch das des Überbetonens der äusseren Form von Bedeutung. Wie ein moderner Parzival[33] ist er als Jüngling durch die Eigenschaft der Folgsamkeit gekennzeichnet. Parzival befolgt die Lehren von

---

[32]Werner Kohlschmidt, "Leben und Tod in Stifters Studien, Euphorion, XXXVI (1935), 214.

[33]Auch Curt Hohoff macht auf die Verwandtschaft mit Parzival aufmerksam (S. 80). Marlene J. Norst stellt eine Verbindung zu dem höfischen Epos über die gestreifte Sentze her: "Wir werden in diesem Bilde geradezu an Wolfram von Eschenbachs 'Feirefiz' erinnert." "Name und Haus, Mensch und Welt: Beiträge zum Stil Adalbert Stifters" (Magisterarbeit, Univ. of Sidney, 1961), S. 130.



Gurnemanz zu wörtlich und unterlässt die erlösende Frage an seinen Onkel. Rupert forscht dem geheimnisvollen Kuss nicht weiter nach, in dem sich eine Liebe offenbart hat, die auf erlösende Gegenliebe wartet. Der junge Mann muss erst lernen, dass nicht der Mensch um der Form willen, sondern die Form um des Menschen willen da ist.

Auch in der grauen Sentze verstösst Rupert durch ein Überbetonen der äusseren Form gegen den leidenden Menschen, dem eine warme Anteilnahme not täte. In seiner unfruchtbaren Ichbefangenheit hält sich Rupert im Waldschloss so sehr zurück, dass Walchon "nur von gewöhnlichen Dingen" (S. 705) mit ihm reden kann. "Ich suchte auch nicht irgend einen Gesprächsgegenstand aufzubringen. Welcher Art die Bücher waren, die ich in seinem Zimmer sah, strebte ich nicht zu ergründen" (S. 705).

Wie Victor durch die Eintönigkeit und die Leere des Alltags auf der Insel des Hagestolzes, so wird Rupert durch die ursprüngliche Strenge der grauen Granit-Einöde gefestigt. Er ist zwar mit den Entbehrungen des Krieges vertraut, aber diese wurden durch den "Ehrenglanz der Waffen" (S. 697) erleichtert. Die menschenleere Welt der Umgegend des Waldschlosses und die Schweigsamkeit der Bewohner des Schlosses verlangen einen stärkeren Charakter. Der Mangel an gewohnter Beschäftigung in dem abwechslungslosen Leben bringt Rupert endlich dazu, die leere Form zu durchbrechen. Er beobachtet Walchon in seinem Tun und beginnt schliesslich selbst, Moose zu sammeln, so dass allmählich "sogar ein Anteil an der Sache" (S. 706) entsteht. Jetzt kann ihm der Ältere entgegenkommen und "nun auch über andere Dinge" (S. 707) mit ihm sprechen.



Erst jetzt kann sich das Motiv des erzieherischen Einflusses voll auswirken. Zwar enthält sich Walchon noch mehr als Peter Roderer jeder direkten Beeinflussung, aber gleichwohl reift der Jüngere durch die Konfrontation mit Wesen und Lebenswelt des Verwandten. "Rupert entfaltet sich in dieser Welt nach seinem eigenen Wesen, während er zu Anfang ein nur durch Familienbeschluss in Lauf gesetztes Objekt der Pläne war."[34] Mit Walchons Hilfe löst der junge Mann sich nach und nach von der täuschenden Aussensicht und von der Selbstgerechtigkeit.

Durch die Beschäftigung mit den unscheinbaren Moosen, deren "Verschwendung der Gestalten" (S. 706) ihn überrascht, wendet er sich von der Aussensicht ab und beginnt, auf das Eigenleben der Dinge zu achten. Daraufhin zeigt ihm Walchon eines Tages das Innere der grauen Sentze. Als sich Rupert wundert, "dass dasselbe so viele Räume habe, da es doch so unscheinbar aussehe, antwortete er: 'Es ist nur unter den grossen Granitsteinen so klein.'" (S. 707). Noch einmal ist Rupert der blossen Aussensicht verfallen: das unscheinbare Äussere des Hauses wie der Moose haben ihn ebenso getäuscht wie einst in Wien das glänzende Äussere Hiltiburgs.

Mit der Wiederbegegnung der beiden jungen Menschen in der Steinwüste beginnt die erneute Wirkung des Ehemotivs. Anders als die von den Vätern herbeigeführte Zusammenkunft in Wien verläuft diese Wiederbegegnung positiv. Rupert und Hiltiburg haben sich auf einander zu entwickelt, der Mann durch die Überwindung der Ichbezogenheit

---

[34] Hohoff, S. 81.



(Motivkomplex der unfruchtbaren Egozentrizität), das Mädchen durch die Überwindung ihrer Aussermenschlichkeit und ihres Liebesmangels (Motivkomplex der Daseinsbeschränkung). In der täglichen Fürsorge für den Vater wird Hiltiburgs innere Schönheit sichtbar. Es ist nicht zu verwundern, dass Ruperts Liebe jetzt erwacht.

Das Ziel des fruchtbaren, rundum tätigen Daseinsausschöpfens kann aber für beide Liebende erst durch eine eheliche Verbindung erreicht werden. Der Prozess der gegenseitigen Annäherung wird durch die täuschende Aussensicht der Väter beträchtlich verkürzt. Das hängt mit den Rahmenmotiven der feindlichen Verwandten und des Kusses von Sentze zusammen. Walchon und Erkambert bestehen darauf, dass Hiltiburg und Rupert den traditionellen Kuss tauschen, damit "eines dem andern kein Übel zufügen werde" (S. 710).

Als Friedenskuss geplant, ist dieser Schwurkuss in Wahrheit Liebe-enthüllend. Blitzartig erkennt der junge Mann die einstige mutige Initiative der Liebenden, die ihn im Steinschloss geheim und unerkannt küsste. Blitzartig weiss er um sein eigenes Liebesgefühl. In dem Schwurkuss wird die vollzogene Umkehr von dem negativen zum positiven Motivkomplex versinnbildlicht. Diese Komplexe betreffen Rupert, Hiltiburg und Walchon als Einzelmenschen. Hiltiburgs grosse Liebesfähigkeit kann sich jetzt, nach dem Liebes<u>erkennen</u>, wirkungsvoll entfalten. Auch die Väter werden in den erweiterten Lebenskreis einbezogen. Walchon ordnet sich wieder in die menschliche Gemeinschaft ein. Selbst für Erkambert ergibt sich eine gesteigerte Intensität des Daseins.



Der fromme Spruch

Die letzte der späten Erzählungen hat eine relativ einfache Motivstruktur. Dem fruchtbaren Ausschöpfen des Daseins steht die negative Beschränkung des Daseins gegenüber. Diese Beschränkung beruht auf einem einzigen Motiv, dem der täuschenden Aussensicht, zu dem sich für Onkel und Tante noch die Selbsttäuschung gesellt. Als Nebenmotiv existiert eine leicht ausgeprägte Egozentrizität.

Ausserhalb der antinomischen Motivstruktur stehen drei besonders handlungsfördernde Motive. Das Motiv der feindlichen Verwandten gehört zum negativen Komplex und steht dem Motiv der glücklichen Ehe gegenüber. Das Motiv des erzieherischen Wirkens spielt nur eine geringe Rolle. Es folgt eine schematische Darstellung der Motivstruktur:

Übergeordnete Motivkomplexe:

negativ	positiv
BESCHRÄNKUNG DES DASEINS	FRUCHTBARES AUSSCHÖPFEN DES DASEINS

Motive:

Täuschende Aussensicht (Dietwin und Gerlint) und Selbsttäuschung (Onkel und Tante)	Wahre Wesenserkenntnis
mit Nebenmotiv leichte Egozentrizität	mit Nebenmotiv Finden der eigenen Mitte

Besonders handlungsfördernde Motive:

negativ	positiv
1) Feindliche Verwandte	1) Glückliche Ehe
	2) Erzieherisches Wirken

Wettstreitmotiv
mit Nebenmotiv
massloses Tun



Das zunächst ins Auge fallende Motiv ist das der feindlichen Verwandten. Es beherrscht die Erzählung bis zu der konfliktlösenden Liebesszene. Tante und Onkel hoffen auf eine Ehe der beiden letzten Angehörigen ihres alten Geschlechts. Gleichzeitig befürchten sie aber, dass Dietwin und Gerlint sich feindlich gegenüberstehen. Schon in der Kindheit gab es zwischen ihnen häufig Streit, da beide "heftig sind, und heftige Gemüter sträuben sich gegen einander, weil keines das andere sänftigt und zu sich zieht" (S. 728).

Andrerseits wird schon am Erzählbeginn auf das Motiv der glücklichen Ehe hingewiesen, das von vornherein eine bedeutende Rolle spielt, die sich nicht vermindert. Dass Dietwin und Gerlint sich in Wahrheit nicht feindlich gegenüberstehen, lässt sich bereits an dem Verhalten der Kinder ersehen. Sie lehnen die Einmischung eines Dritten stets ab. Der Onkel erinnert sich, "dass, wenn irgend jemand einem von ihnen gegen das andere helfen wollte, sie es nicht litten" (S. 733).

Das Verhältnis der Heranwachsenden erscheint ähnlich spannungsgeladen wie das der Kinder. Als Dietwin Gerlint einmal "durch einen Bach trug, setzte er sie plötzlich in das Wasser nieder, weil sie ungebärdig war" (S. 728). Auch hier deutet die Ausgangssituation, das Durch-den-Bach-Tragen, eher auf Zuneigung als auf Feindschaft. Für die nähere Zukunft ist die Tante allerdings sehr pessimistisch; denn "selbst in der Zeit, als er schon in dem Kriege gewesen war, und jeden Mann in unserer Gegend übertraf, und als sie so schön geworden war, dass sich kein Mädchen mit ihr vergleichen konnte, waren sie da jemals anders als schroff gegen einander?" (S. 729).



Dass sich hinter dieser Schroffheit "die Qual ihrer der Erhörung nicht gewissen Liebe"[35] verbirgt, erkennt das Geschwisterpaar lange nicht. Das Motiv der täuschenden Aussensicht, das sich hier feststellen lässt, ist in dem Verhalten von Tante und Onkel besonders ausgeprägt. Die Geschwister täuschen sich über das Verhältnis der Jüngeren zueinander und zu ihnen, den Älteren. Sie täuschen sich ferner vor allem über sich selbst und über ihre für unerschütterlich gehaltene Gemütsruhe. Als Nebenmotiv kommt eine leichte Egozentrizität hinzu, die sich als "der menschliche Zug einer kleinen Eitelkeit"[36] äussert.

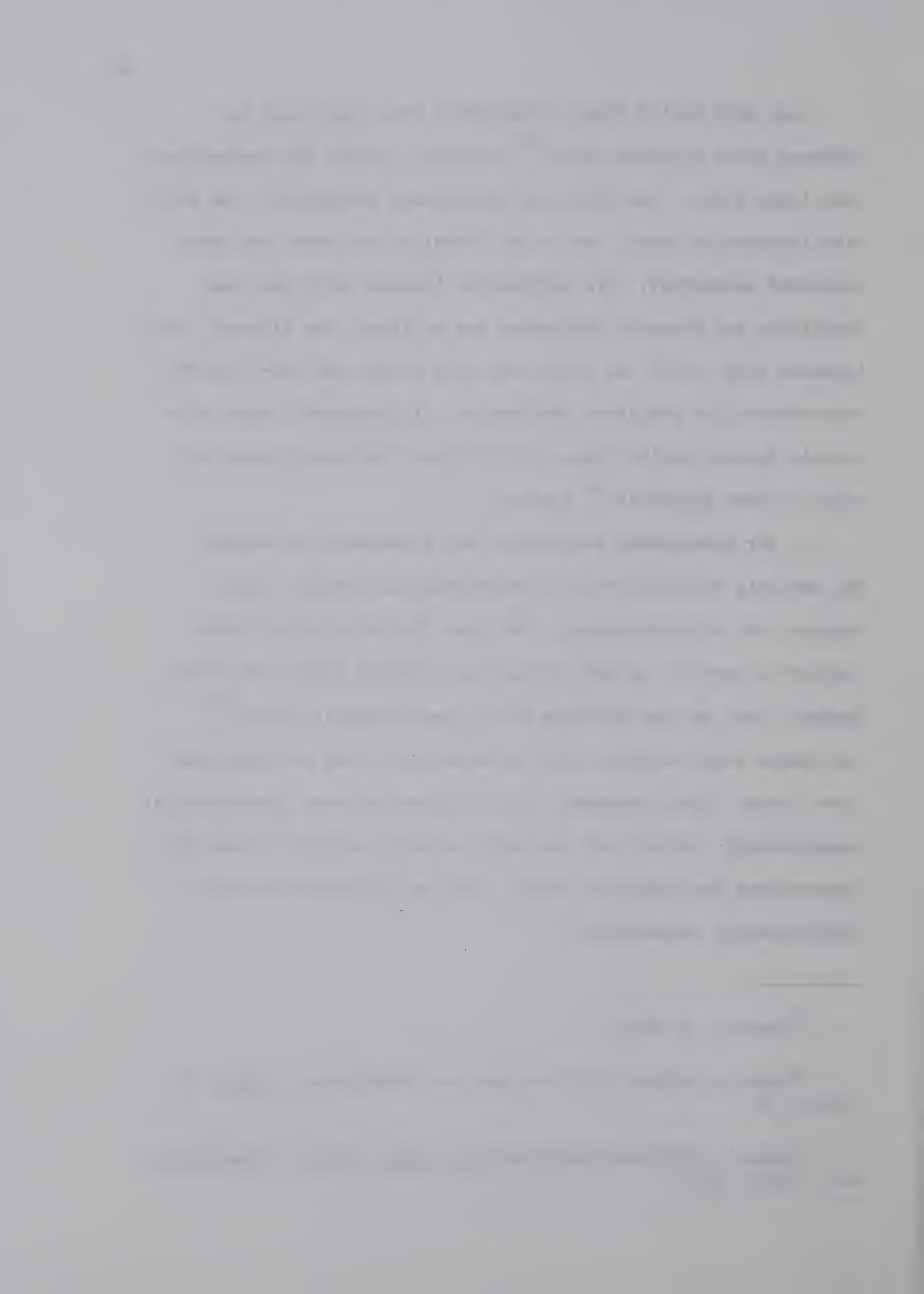
In der täuschenden Aussensicht der Liebenden, auf welcher der zentrale Konflikt und alle Erzählspannung beruhen, fehlt dagegen jede Selbsttäuschung. Man kann Christine Oertel nicht zustimmen, wenn sie glaubt, Dietwin und Gerlint seien sich "nicht darüber klar, wo das wirkliche Ziel ihrer Sehnsucht liegt."[37] Die jungen Leute täuschen sich zu keiner Zeit über den Gegenstand ihrer Liebe. Ihre Täuschung, die mit einer leichten Egozentrizität zusammenhängt, welche sich als Stolz äussert, betrifft einzig die Gegenneigung des geliebten andern. Das sei an Stifters eigener Interpretation verdeutlicht:

---

[35] Steffen, S. 208.

[36] Joachim Müller, "Stifters spätere Erzählungen," ASILO, IX (1960), 90.

[37] Oertel, "Stifters Erzählung Der fromme Spruch," Monatshefte, XLII (1950), 233.



> In den zwei jungen Herzen sollte Hochsinn, Stolz, selbst Hochmuth einem tiefen Gefühle nicht erlauben, den ersten auch noch so leisen Schritt zu thun, . . . bis die Thorheit der zwei alten Herzen, sich selber für die geliebten Gegenstände zu halten, das Gefühl hervor strömen macht, und den Stolz beider zugleich bricht. Auch sind beide der Gegenliebe nicht ganz sicher, und möchten sich auch schon dadurch keine Blösse geben, daher alle ihre Handlungen, die von der Umgebung nicht verstanden werden, und die auch dem Leser nicht so klar sein dürfen, dass die Umgebung als verstandelos erschiene.[38]

Die von ihrer Umgebung nicht verstandenen Handlungen werden von Tante und Onkel als Feindschaft interpretiert. Die Feindschaft scheint durch die Wettstreite der jungen Leute bestätigt zu werden, denen sich beide mit Heftigkeit hingeben.

Das zum Motiv des Wettstreits gehörende Nebenmotiv des heftigen, masslosen Tuns weist gleichzeitig auf eine starke Vitalität. Als Heftigkeit ist sie bei Stifter bezeichnend für eine jugendliche Entwicklungsstufe bedeutender Menschen. Sie charakterisiert zum Beispiel das Frühstadium der Roderer und zeigt sich bei den von Weiden im "ganzen Stamme fast ohne Ausnahme . . . bei allen Männern wie bei Frauen" (S. 731 f.). In den drei typischen "Abteilungen" (S. 731) im Leben der Angehörigen dieses Geschlechts folgen darauf "allerlei Einbildungen, und dann erscheint eine grosse Sanftmut und Gutmütigkeit" (S. 731).

Dietwin und Gerlint befinden sich scheinbar in der Abteilung der Einbildungen, sind aber offensichtlich auch noch durch grosse Heftigkeit gekennzeichnet. Ihre allgemeine Unstetigkeit, ihr wildes

---

[38] SW, XXII, 160 (Brief vom 31. Oktober 1867 an Leo Tepe).



Reiten, die Tatsache, dass Dietwin "die schönsten Mädchen der Welt" (S. 780) hasst und Gerlint "keinem aller jungen Männer einen Blick" (S. 781) gönnt, gibt beredtes Zeugnis von dem Gemütszustand der beiden jungen Menschen.

Es ist, als hätten beide "einen Wunsch über die Möglichkeit der Erreichung hinaus" (S. 777). Dass dieser Wunsch sich auf Gegenliebe richtet, lässt sich an den gegeneinander gerichteten Wettstreiten erkennen. Diese Wettstreite sind eine "halbbewusste List Liebender, die allzeit um die erlesene Anlage des Gegners weiss und sie aus dem Verborgenen ans Licht heben und grossziehen möchte."[39]

Wie in der Kinderzeit bei dem Würgen und Messerstechen (S. 728) liegt die Initiative wieder bei Dietwin. Wie damals nimmt Gerlint die Herausforderung sofort auf. Im nächsten Jahr überbietet sie Dietwin mit der Weizen- und Kornzucht, während sich die Rosenfelder das Gleichgewicht halten. Es ist augenscheinlich, dass sich hier keine Feindschaft äussert, sondern dass "zwei junge Menschen sich in der Veredelung landwirtschaftlicher Güter zu überbieten suchen, weil sie sich heimlich lieben."[40] Dass sie sich der Gegenliebe nicht gewiss sind, ist bei der gegenseitigen stolzen Zurückhaltung begreiflich. In der Stärke ihres Gefühls müssen sie eine Zurückweisung doppelt fürchten.

---

[39]Steffen, S. 208.

[40]Boehler, S. 74.



Damit wird die Täuschung von Dietwin und Gerlint verständlich. Sie ist auch auf Grund der mangelnden Lebensreife des jungen Paares eher entschuldbar als die Täuschung von Onkel und Tante, denen die wahre Innensicht zugänglich sein sollte. Es muss ihrer Selbsttäuschung zugeschrieben werden, dass die Älteren ihre nur stellvertretende Funktion nicht erkennen und daher die Ausweich-Handlungen der Jüngeren missverstehen. Die Geschwister beziehen die kostbaren Geburtstagsgeschenke und die häufigen Aufenthalte im Ahnensaal vor ihren Jugendbildern auf sich selbst. Die durch den Zweifel an der Gegenneigung bedingte Täuschung des jungen Paares verursacht die viel ernstere Täuschung des älteren Paares. Tante und Onkel kommen, wenn auch zögernd, zu der Überzeugung einer chiastischen Gefühlsverwirrung.

An dieser Stelle zeigt sich neben der Selbsttäuschung über ihre eigene Bedeutung für Neffe und Nichte eine zweite Selbsttäuschung über die für unverlierbar gehaltene Gemütsruhe. Die Möglichkeit einer solchen Selbsttäuschung wurde schon im ersten Begrüssungsgespräch angedeutet. Dort behauptet der Onkel: "Und so glaube ich, dass nichts meinen jetzigen Gleichmut zu erschüttern im Stande wäre" (S. 718). Die Tante beruft sich auf die Ruhe ihres Herzens, "die wohl durch nichts mehr einen Abbruch erleiden wird" (S. 719). Die Zusätze "glaube ich" und "wohl" relativieren diese Überzeugungen also sehr früh.

Die Tante verliert die Ruhe ihres Herzens später so weit, dass sie sich eine kurze Zeit ernstlich mit dem Gedanken einer Vermählung trägt. Selbst der einsichtigere Onkel spielt vorübergehend mit dem



gleichen Gedanken. Eric A. Blackalls Urteil: "The uncle does not return his niece's affection, for he is too much of an abstraction to be flattered,"[41] ist daher unberechtigt. Onkel und Tante entscheiden sich aber sehr bald gegen "das Schiefe der Sache" (S. 785) und beabsichtigen, die scheinbare Verwirrung durch eine längere Abwesenheit in die natürlichen Bahnen zurückzulenken. Sie überwinden somit ihre Egozentrizität aus eigener Kraft.

Weil die Wahrheit schon durch den Reise<u>plan</u> zutage kommt, werden beide aber von der frühen Lösung des Konfliktes überrascht. Die traditionsbewusste Tante stammelt sogar in einem Augenblick, der nach der korrekten Werbung Dietwins eine formvollendete Antwort erfordert hätte. Geht auch die Feststellung Albert Ludwigs zu weit: "Die Alten aber hat ein Johannistrieb die eigene, uneingestandene Neigung bei den Kindern suchen und finden lassen. Mit wehmütigem Lächeln verzichten sie auf den Traum,"[42] so ist doch amüsant, wie sich die Geschwister, ehrlich beschämt, ihre Täuschung eingestehen: "Wir müssen es hinnehmen, dass wir gedacht haben, was wir gedacht haben" (S. 794), äussert der Onkel, der sich zuerst fasst.

Durch das junge Paar werden sich beide bewusst, wie gefährdet das Gleichgewicht ihres Lebens noch immer ist. Sie glaubten ihre eigene Mitte bereits gefunden zu haben, in Wirklichkeit müssen sie

---

[41] Blackall, S. 350.

[42] Ludwig, "Das Motiv vom kritischen Alter: Eine Studie zum <u>Mann von fünfzig Jahren</u> und ähnlichen Stoffen," <u>Euphorion</u>, XXI (1914), 66.



diese Mitte jetzt erst gewinnen. Das Motiv des erzieherischen Wirkens ist im Frommen Spruch in ungewohnter Richtung aktiv: hier lernen die Älteren von den Jüngeren. Erst nachdem Onkel und Tante ihre Selbsttäuschung eingesehen und sich lächelnd davon distanziert haben, treten sie--die keineswegs "die Helden der Erzählung"[43] sind--"nun auch doch in die dritte Abteilung" (S. 796) der sanftmütigen Güte und der Abgeklärtheit und also der wahren Wesenserkenntnis ein.

Das Aufrücken in die letzte "Lebensabteilung" wird am Erzählende durch das Übersiedeln in Nebenschlösser versinnbildlicht, welches am Beginn der Erzählung in die Zukunft projiziert wurde (S. 726). "Das Herrschsüchtig-Heftige der ersten Phase menschlich-gesellschaftlicher Reifung wird zugunsten des Sanften-Guten-Rechten überwunden."[44] Das Entwicklungsziel des fruchtbaren Ausschöpfens ist für Onkel und Tante hier erreicht.

Auch Dietwin und Gerlint haben das Herrschsüchtig-Heftige inzwischen überwunden. In der Liebesszene versichern sie sich gegenseitig: "'Wir werden gemeinsam schalten und wirken' . . . 'Und nur in der Liebe wetteifern'" (S. 790). Dietwin und Gerlint haben keine Entwicklung durchzumachen. Sie müssen nur von der täuschenden Aussensicht befreit werden. Durch ihre stolze Verschlossenheit verhindern sie lange die gegenseitige Annäherung, bis endlich die

---

[43]Gelhausen, S. 167.

[44]Müller, "Stifters spätere Erzählungen," S. 92.



Gefahr der selteneren Besuche sie zueinander finden lässt. Erst durch die Liebes<u>erklärung</u> wird die Täuschung überwunden und das wahre Wesen des andern erkannt. Jetzt ist die Möglichkeit zum Ausschöpfen des Daseins gegeben, ein Ausschöpfen, das für beide auch weiterhin mit der vielseitigen Tätigkeit des Landmanns verbunden bleiben wird.

Das Generationsmotiv ist im <u>Frommen Spruch</u> von untergeordneter Bedeutung. Es wird am Anfang nur ein einziges Mal verhalten angedeutet: Dietwin und Gerlint könnten gemeinsam "mächtig und tüchtig und reich sein in undenkliche Zeiten hinein" (S. 726). Weder bei der Hochzeit noch am Erzählende wird eine Nachkommenschaft erwähnt. Es ergibt sich nur "ein sehr freundlicher und herzlicher Verkehr" (S. 801) zwischen allen Paaren. Auch der Titel der Erzählung, der im letzten Satz von der Tante nochmals aufgenommen wird, stellt die Ehe gegenüber der Familie heraus.

Die Motivkomplexe der letzten Erzählung Stifters lassen erkennen, dass der Hauptakzent auf dem Einzelmenschen und auf der individuellen Lebensbefriedigung liegt. Bei der starken Individualität der beiden Ehepartner kann es sich nicht um ein Aufgeben des Ich im Du handeln. Da beide "auf sich selbst gestellte Menschen sind, die ihren Kern und ihren Mittelpunkt in sich selbst haben,"[45] handelt es sich um eine Daseinssteigerung der Einzelpersönlichkeit, wie sie für Stifter idealiter in der ehelichen Gemeinschaft zweier ebenbürtiger Menschen verwirklicht werden kann.

---

[45]Meyer, S. 172.



<u>Der Waldbrunnen</u>

Bei den antinomischen Motivkomplexen des <u>Waldbrunnen</u>, der Beschränkung des Daseins und dem fruchtbaren Ausschöpfen des Daseins, fällt auf, dass der negative Komplex stärker ausgeprägt ist. Diese negative Ausprägung bezieht sich ausschliesslich auf Stephan von Heilkun. Für das Motiv der Selbsttäuschung sowie für die Nebenmotive des masslosen Ziels, der Selbstaufgabe des Ichs und der Egozentrizität, die zu dem Motiv des Liebesmangels gehören, gibt es kein entsprechendes positives Motiv bzw. positive Nebenmotive. Auch das Sich-Abschliessen von der menschlichen Gemeinschaft bleibt für Stephan unvermindert bestehen, während Juliana ihre Aussermenschlichkeit überwindet.

Im Gegensatz zu dem alten Mann steht das junge Mädchen von Anfang an mit dem positiven Motivkomplex in naher Verbindung. Zwar leidet auch Juliana, wie Stephan, unter einer Daseinsbeschränkung, die in einem Mangel an Liebe begründet ist, aber sie täuscht sich doch niemals über sich selbst, und sie ist vor allem durch eine Selbstlosigkeit gekennzeichnet, die für den Mitmenschen sorgt und wirkt, ohne die eigene Mitte aufzugeben.



Schema der Motivstruktur

Übergeordnete Motivkomplexe:

negativ	positiv
BESCHRÄNKUNG DES DASEINS	FRUCHTBARES AUSSCHÖPFEN DES DASEINS

Motive:

negativ	positiv
1) Mangel an Liebe mit Nebenmotiven (nur Stephan) a) massloses Ziel b) Selbstaufgabe des Ichs c) Egozentrizität	1) Willig geschenkte Liebe mit Nebenmotiv selbstloses Wirken für den Mitmenschen ohne Aufgeben der eigenen Mitte (Juliana)
2) Sich-Abschliessen von der menschlichen Gemeinschaft	2) Sich-Öffnen für die menschliche Gemeinschaft
3) Täuschende Aussensicht (nicht Juliana, Stephan und Franz) und Selbsttäuschung (nur Stephan)	3) Wahre Wesenserkenntnis

Zum fruchtbaren Ausschöpfen des Daseins gehörende, besonders handlungsfördernde Motive:

1) Erzieherisches Wirken eines Älteren auf einen Jüngeren

2) Glückliche Ehe



Die beiden ausserhalb der antinomischen Motivstruktur stehenden Motive spielen in dieser Erzählung eine sehr wichtige Rolle und sind in besonderem Masse "von einer bewegenden Kraft."[46] Sie lassen eine Zweiteilung des Erzählgeschehens sichtbar werden. Die Motive sind nacheinander wirksam, greifen aber ineinander. Zunächst übt die erzieherische Güte Stephans den entscheidenden Einfluss auf Juliana aus, später die auf Ehe gerichtete Liebe von Franz, welche den Erfolg der Erziehung Stephans voraussetzt.

Das erzieherische Wirken eines Älteren ist in dieser Erzählung von grundlegender Bedeutung. Es wird im Waldschullehrer als unzulänglich, in Stephan als beispielhaft veranschaulicht. Stephans pädagogisches Feingefühl und seine Geduld sind in der Beziehung zum wilden Mädchen besonders deutlich,[47] treten aber auch in der vorbildlichen Erziehung seiner Enkelkinder in Erscheinung. Beiden Kindern wird durch den Umgang mit dem Grossvater eine positive Entwicklung ermöglicht, welche das spätere fruchtbare Ausschöpfen des Daseins sichert. Beide werden von ihm behutsam gelenkt und stets mit zwischenmenschlicher Achtung behandelt.

Als sich Stephan im achten Sommer nach Julianas Weigerung, die Grossmutter zu verlassen, für eine dauernde Trennung entscheidet, sitzen Franz und Katharina tränenübergossen da. "Stephan legte auf jedes Haupt eine seiner Hände und sagte: 'Es ist recht schön von

---

[46] Kayser, S. 62.

[47] Eric A. Blackall äussert zum Waldbrunnen: "It seems clear that Stifter must have had great insight into the child mind," op.cit., S. 346.



euch, dass ihr folgsam gewesen und kein Wort drein geredet habt'" (S. 677). Der Dank eines Erwachsenen für das schickliche Benehmen junger Menschen ist nicht selbstverständlich. Pädagogischer Takt und mitmenschliche Achtung dieser Art gestatten keine Anwendung von Zwang, weder den eigenen Enkelkindern noch dem scheuen wilden Mädchen gegenüber.

Juliana leidet, wie Stephan, unter einem Mangel an Liebe, der für beide Menschen ein Sich-Abschliessen von der menschlichen Gemeinschaft nach sich zieht. Doch beruht dieses Sich-Abschliessen bei Stephan auf einer freiwilligen persönlichen Entscheidung, während Juliana vor allem durch das Unverständnis ihrer Umwelt, in dem sich das Motiv der täuschenden Aussensicht zeigt, von dem grösseren mitmenschlichen Kreis ausgeschlossen wird. Auch sind die mit dem Liebesmangel in Verbindung stehenden Motive und Nebenmotive bei dem jüngeren und bei dem älteren Menschen verschiedener Art.

Bei Stephan hängt der Liebesmangel mit einer Hybris zusammen. Er will um seiner selbst willen geliebt werden, weil er ist, der er ist. Am Erzählbeginn weist er selbst darauf hin, dass er seine Fröhlichkeit und seine Gesundheit durch Kummer im Leben und im Amt verloren hat, vornehmlich aber auch, weil er "Mangel an Liebe" (S. 648) erlitt. Es zeigt sich, dass er nicht die gewöhnliche Liebe meint, in der unvermeidbar menschlicher Eigennutz mitspricht, sondern die reine, selbstlose Liebe, die den Menschen ohne alle



Nebenabsichten allein um seiner selbst willen liebt.[48]

In dem Wunsch nach einer solchen Liebe sind die Nebenmotive des masslosen Ziels, der Selbstaufgabe des Ichs und der Egozentrizität sowie das Motiv der Selbsttäuschung zu erkennen. Sein Leben lang hat Stephan diese Art von Liebe als sein Recht empfunden, das ihm die Jugendfreunde und die Ehefrau, der Sohn und die Enkelkinder vorenthalten haben. Er empfindet diese fehlende Liebe doppelt bitter als Ungerechtigkeit, weil er überzeugt ist, selbst stets auf diese Art geliebt zu haben. Dass er dabei so sehr auf Gegenliebe besteht, zeigt das Ausmass seiner Selbsttäuschung: die gegebene Liebe ist bei ihm immer ichbezogen geblieben. Doch schon "wenn man für die andern nur wirkt, indem man sein innerstes Selbst aufgibt, so ist dies eine Unförmlichkeit oder sogar Sünde,"[49] wieviel mehr, wenn man sein Selbst um der Gegenliebe willen aufgibt.

Bei Juliana beruht der Mangel an Liebe auf äusseren Umständen. Das wilde Mädchen lebt fremd und unverstanden in seiner Umgebung. Diese Aussermenschlichkeit wird einzig durch die enge Beziehung zu der geliebten Grossmutter gemildert und durch das selbstlose

---

[48]Erik Lunding bemerkt: "Stephan von Heilkun, in mancher Hinsicht ein Abbild Stifters, verkörpert auch die Einsamkeit des alten Dichters, der nach Liebe und reiner menschlicher Nähe dürstet. Stifter unterscheidet scharf zwischen reiner Kommunikation, in der sich die Menschen nackt begegnen, und den Erscheinungen, die man im gewöhnlichen Verkehr Liebe, Freundschaft und Verehrung heisst," Adalbert Stifter: Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft (Kjøbenhavn, 1946), S. 71.

[49]SW, XVIII, 214 (Brief vom 24. Juni 1854 an Louise Freifrau von Eichendorff).



Wirken für den Mitmenschen, das in dem innigen Verhältnis zu der alten Frau zum Ausdruck kommt.

Das Motiv der täuschenden Aussensicht, das die Beziehungen der Umwelt zu dem wilden Mädchen beherrscht, trifft weder auf die Grossmutter noch auf den Grossvater noch auf Franz zu. Franz urteilt schon als Kind nicht nach dem blossen Äusseren. Anders als die Schwester erfasst er das wahre Wesen Julianas sehr bald. Katharina findet das wilde Mädchen hässlich. Franz sieht, dass seine Augen leuchten "wie die Kerzen an dem Altare" (S. 659). Er weiss, dass man "das Kind nur rein und schön anziehen" (S. 659) müsste, dann würde es Katharina gleichen. Dem Urteil der Schwester: "Die Mutter und die Muhme . . . sind doch viel ehrbarer gekleidet" (S. 660) begegnet er mit der Einsicht, "weil sie mehr auf sich verwenden" (S. 661).

Katharina bezieht auch die verlorene Fröhlichkeit und Gesundheit zunächst auf sich selbst und auf den Bruder, während Franz den Kummer des alten Mannes ahnt: "Und hast du beides nicht, Grossvater?" (S. 647). Bei Katharina kennzeichnet die täuschende Aussensicht eine Frühstufe der Entwicklung, die sie mit Hilfe des Grossvaters und des Bruders überwindet. Nur Julianas Mutter und der Lehrer bleiben dem Irrtum auf Grund ihres beschränkten Lebenskreises dauernd verhaftet.

Beide stehen ratlos vor dem wilden und unabhängigen Geschöpf, dem sie Halsstarrigkeit und Bosheit nachsagen. Dennoch spüren beide den bedeutenden Wesenskern und zögern daher, äusserste Strenge anzuwenden. Die Mutter getraut sich nicht, "das Kind zu strafen,



sonst läuft es am Ende gar fort" (S. 667). Diese Worte sind ein Echo dessen, was der Lehrer zu Stephan sagte: "Ich will als vernünftiger Mann nicht Gewalt brauchen, sonst kömmt das Kind gar nicht mehr in die Schule und geht ganz zu Grunde" (S. 652).

Zuvor hat er ein bewegendes Bild krassester Aussermenschlichkeit gezeichnet. Das wilde Mädchen hat, obwohl es dem Unterricht des Lehrers "schon fast entwächst, bisher noch kein Wort in der Schule gesprochen" (S. 652). Daheim höhne es die "Grossmutter, indem es ihr Tannenreiser in die weissen Haare steckt. . . . Öfter singt es mit der Grossmutter" (S. 653). Zwei helle Züge zeichnen sich hier in dem dunklen Bild ab: das Singen als Zeichen des inneren poetischen Reichtums und das Schmücken der Grossmutter als Zeichen des selbstlosen Wirkens für den andern und als Zeichen der Liebesfähigkeit. Beide Züge weisen darauf hin, dass Juliana dem positiven Motivkomplex nahesteht.

Franz erkennt die Liebesfähigkeit des wilden Mädchens und seine innere wie äussere Schönheit sehr früh. Die gleiche Liebesfähigkeit charakterisiert auch den Grossvater und ihn selbst. Bei Stephan ist sie aber mit dem masslosen Ziel, der Selbstaufgabe des Ichs und der Egozentrizität verknüpft und führt daher zur Daseinsbeschränkung. Franz und Juliana verlieren dagegen ihre eigene Mitte nicht. Ihre Liebesfähigkeit führt zur gegenseitigen Liebeserfüllung und trägt so zum Ausschöpfen des Daseins bei.

Juliana macht den ersten Schritt auf dem langen Weg zu diesem Entwicklungsziel in der Schule. Über den Wunsch des Kindes, der alten Frau eine Freude zu machen, gelingt Stephan der erste Einbruch



in die abgeschlossene Welt Julianas. Gilt das Interesse des Mannes ursprünglich dem unzugänglichen, schwierigen Mädchen, so erkennt er bei dieser Gelegenheit dessen "frei und aus geheimnisvollem Quell sprudelnde poetische Kraft."[50] Ausdrücklich wird beim Ansehen des vertrauensvoll überreichten Schreibheftes mit den seltsamen Worten vermerkt: "Der alte Mann erstaunte auf das höchste" (S. 656).

Stephan löst das wilde zerlumpte Kind mit grosser Geduld und Klugheit nach und nach aus der extremen Isolierung. Umarmung und Kuss am Ende des ersten Sommers beweisen den Erfolg der sanften Zähmung. Sie rühren den Alternden zu Tränen; denn er spürt die Liebe, die ihm hier erwächst. Im nächsten Sommer trägt seine verstehende Güte weitere reiche Früchte. Aus eigenem Antrieb führt das Mädchen den alten Mann vom Waldbrunnen zur Grossmutter. Doch erst im dritten Sommer, nach der eindeutigen Liebesgeste Julianas ist Stephan über alle Zweifel gewiss, dass ihm durch die selbstlose Liebesfähigkeit dieses jungen Menschen sein Lebenswunsch erfüllt worden ist. Zum ersten Mal in seinem Leben wird er um seiner selbst willen geliebt. Er dankt Gott "für dieses süsse, bisher ungekannte, mir zum Schlusse meines Lebens gegebene Gefühl, du mein gerechter, mein guter Gott!" (S. 673).

Der Dank betont ausdrücklich die Gerechtigkeit Gottes. Stephan, der nie gelernt hat, sich in den Mangel an Liebe zu fügen, dankt hier seinem gerechten Gott, der ihm am Lebensende endlich doch noch sein

---

[50]Erich Kühl, "Ein Einblick in den Spätstil Adalbert Stifters," Wirkendes Wort, VI (1955/56), 16.



Recht hat zukommen lassen. Eine solche Haltung lässt zwar eine Schicksalsmilderung zu, verhindert aber das fruchtbare Ausschöpfen des Daseins. Stephan von Heilkun verharrt selbst dann in seiner Daseinsbeschränkung, als ihm die Sehnsucht nach reiner Liebe schon erfüllt worden ist. Die Bitterkeit über den ungerechten Mangel an Gegenliebe hat sich bei ihm so tief eingegraben, dass sie nicht mehr heilbar ist. Für Stephan bleibt "die Trauer des Grundtons . . . unaufgelöst."[51]

Das lässt sich auch an dem Motiv des Sich-Abschliessens von der menschlichen Gemeinschaft aufzeigen. Der alte Mann öffnet sich den Mitmenschen auch nach der Erfüllung seiner Sehnsucht nicht. Er siedelt sich weder unter den Waldleuten an, noch fügt er sich in eine andere menschliche Gemeinschaft ein. Unverändert lebt er in seiner bisherigen Art fort. Zwar hat Stephan die äusserliche Verbindung zu den Menschen nie aufgegeben wie Walchon im _Kuss von Sentze_, aber sie legt sich nur täuschend über seinen totalen Mangel an innerer Verbundenheit. Seiner eigenen Meinung nach hat Stephan in seinem ganzen bisherigen Leben mit keinem einzigen Menschen den ersehnten, wahren Kontakt gehabt (S. 648). Er hat die reine "Kommunikation, in der sich die Menschen nackt begegnen,"[52] niemals erfahren.

---

[51]Martini, S. 550.

[52]Lunding, S. 71.



Fritz Martini erkennt Stephans bleibende Daseinsbeschränkung an, ist aber der Meinung, dass sie auch bei Juliana bestehen bleibt. In "der unbeholfen eingekleideten Erzählung bleibt die verlorene Einsamkeit des alten Mannes und des wilden Mädchens, einmal einander in der selbstlosen Liebe begegnend, beide jedoch in eine Schwermut des Fremdseins gegenüber dem Leben eingehüllt."[53] Gerade die--durchaus nicht "unbeholfene"--Einkleidung der Erzählung hätte Martini für das wilde Mädchen vom Gegenteil überzeugen können. Juliana wird am Anfang und am Ende des Rahmens "als vollkommene, innen wie aussen schöne Gestalt"[54] aufgezeigt, als eine Frau, deren glückliches Ruhen in Liebe und Ehe und deren Einordnung in die menschliche Gemeinschaft erkennen lassen, dass ihr Dasein keine Beschränkung mehr erfährt, sondern in vollgerundeter Lebensfülle fruchtbar geworden ist.

Der Weg zum positiven Motivkomplex des <u>Waldbrunnen</u> wurde dem wilden Mädchen zuerst durch das erzieherische Wirken Stephans gewiesen. Trotz ihrer grossen Liebesfähigkeit hätte ohne Stephans Hilfe aus Juliana "kein geselliges Wesen werden"[55] können. Doch erst <u>nach</u> der Liebesbezeugung von Franz und Juliana kann Stephan sagen: "Die menschliche Wesenheit ist endlich zur Entscheidung gekommen" (S. 676). Erst über die Ehe kann der beschrittene Weg

---

[53]Martini, S. 550.

[54]Steffen, S. 195.

[55]Kühl, S. 16.



zur völligen Lösung der Aussermenschlichkeit des Mädchens, und damit für sie und für Franz zur Daseinstotalität führen.

Zuvor ist noch eine Entwicklung in der gesellschaftlich und kulturell vielseitigen Atmosphäre der Stadt notwendig. "Gebildet werden muss Juliana für die 'andere Welt' der Städter, aber nicht auf Kosten ihres Eigentlichen, ihrer seinsgemässen Liebesfähigkeit."[56] Die aufopfernde Rücksichtnahme auf die Grossmutter verzögert zeitweilig diesen Bildungsweg. Doch zuletzt stehen Franz und Juliana als zwei in sich vollendete Einzelpersönlichkeiten vor uns, die das fruchtbare Ausschöpfen des Daseins verkörpern. In einer Spiegelung und Vertiefung der Szene am Anfang wird das junge Paar am Ende des Rahmens nochmals auf der räumlichen Höhe des Rigi veranschaulicht. Stephan von Heilkun ist die einzige im Erzählvordergrund stehende Gestalt in den späten Erzählungen, die vom Erzählende ausgeschlossen ist. Er verharrt als einziger in der Daseinsbeschränkung.

---

[56]Kühl, S. 16.



KAPITEL IV

ERZÄHLZEIT UND ERZÄHLTE ZEIT

Das grundlegende Prinzip alles Erzählens ist das Prinzip der sprachlichen Sukzession. "Dem Dichter ist es aufgegeben, seine Ideen und Meinungen, seine Raum- und Charaktervorstellungen in zeitliche Vorgänge, in Geschehen umzusetzen oder doch einzubetten, wenn er sie _erzählbar_ machen will."[1] Dabei ist "das Zeitmass des Erzählens . . . nichts Zusätzliches oder Willkürliches, sondern ein wichtiger Zug der Werkgestalt."[2] Wie bei jedem Sprechen schlechthin können Vorgänge und Gegenstände nur durch Veranschaulichung bewusst gemacht werden, unter Zuhilfenahme von Andeutung und Auswahl. In der Erzählzeit machen sich diese Phänomene durch Dehnung oder Raffung der erzählten Zeit bemerkbar.

Das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit lässt sich in vielen Fällen exakt messen. Es ist unsere Absicht, in diesem Kapitel eine derartige Messung für die vier späten Erzählungen durchzuführen. Bei einer solchen Beobachtung des Wechsels von gedehntem und gerafftem Erzählen handelt es sich vornehmlich um die Erkenntnis von erzählintensiven Partien,

> die durch Übereinkunft von relativ geringer Zeiterstreckung und relativ einlässigem Erzählen die Sammelbecken der erzählten Einzelereignisse darstellen. Alle Übersichts-

---

[1] Eberhard Lämmert, _Bauformen des Erzählens_, 3. unveränderte Aufl. (Stuttgart, 1968), S. 21.

[2] Günther Müller, Erzählzeit und erzählte Zeit," _Festschrift Kluckhohn und Hermann Schneider_ (Tübingen, 1948), S. 201.



> betrachtung diente im Grunde der Aufbereitung des Erzählgefüges zur Erkenntnis solcher Phasen. Denn diese Phasen sind keineswegs absolute Teile, die beim ersten Griff herauszupräparieren wären--der Hinweis auf <u>relativ</u> beharrliches und einlässiges Erzählen deutet an, dass sie sich erst nach Kenntnis der allgemeinen Dimensionen eines Werkes herausschälen.[3]

Lämmert erweitert den hier eingeführten Terminus der "Phase" nachfolgend und gebraucht ihn nicht nur, wie hier für die Sammelbecken der erzählten Einzelereignisse innerhalb der Gesamterzählung, sondern zum Beispiel auch für die Binnenstruktur solcher Sammelbecken und weiterhin für die Zusammenfassung mehrerer solcher Sammelbecken, etwa in einer Tagesphase oder einer Lebensphase: "Auf jeder Stufe der Betrachtung vom Gesamtüberblick bis zur Analyse einzelner Textstellen wiederholt sich dabei das Phänomen der Phasenbildung."[4]

Um Mehrdeutigkeit zu vermeiden, werden wir für die erzählintensiven Partien im Erzählgefüge den Terminus "Knotenpunkt" verwenden. Mit Knotenpunkt werden im folgenden zusammenhängende, kürzere oder längere Textstellen bezeichnet, an denen die erzählte Zeit relativ einlässig beschrieben wird und somit relativ viel Erzählzeit beansprucht. Ausschlaggebend ist also nicht die Länge einer Partie, sondern die zusammenhängende Erzählintensität.

Längere Knotenpunkte können eine Binnenstruktur aufweisen, wie sie im <u>Frommen Spruch</u> vorkommt. Sind die einzelnen Partien

---

[3] Lämmert, S. 73.

[4] Ibid.



einer solchen Strukturierung relativ gleichwertig, sprechen wir von dem "Teil" eines Knotenpunktes. Ist einer von diesen Teilen als besonders wichtig hervorgehoben, sprechen wir von einer "Knotenpunktsphase." Teile oder Phasen eines Knotenpunktes sind also Elemente der Binnenstruktur eines längeren Knotenpunktes. Bei einer Reihe von kürzeren Knotenpunkten kann sich eine unterschiedliche Akzentuierung ergeben, wie zum Beispiel im Kuss von Sentze. In diesem Fall gebrauchen wir für die als wichtig ermittelte einlässig erzählte Partie den Ausdruck: primärer, im Gegensatz zu: sekundärer Knotenpunkt.

Primäre Knotenpunkte bilden im Erzählgefüge stets besonders erzählintensive Konzentrationsstellen. Ist eine dieser Stellen im Erzählganzen von zentraler Bedeutung, sprechen wir von einem Hauptknotenpunkt. Das einzelne Werk kann immer nur einen Hauptknotenpunkt haben. Erzählintensive Konzentrationsstellen können aber auch von dem Teil oder der Phase eines strukturierten Knotenpunktes eingenommen werden.

Ein Knotenpunkt ist unserer Meinung nach ein Strukturmittel per se. Seine Bedeutung innerhalb des einzelnen Werkes wird notwendig von dem Zusammenhang mit der zugrundeliegenden Geschichte abhängen, und im allgemeinen werden gerade solche Einzelereignisse einlässig erzählt werden, die für die Handlung bedeutsam sind. Darum ist die reine Messung der Korrelation von Erzählzeit zu erzählter Zeit nur der Ansatzpunkt für die Wesenserkenntnis des Einzelwerkes. Aus der Verteilung der Knotenpunkte innerhalb der

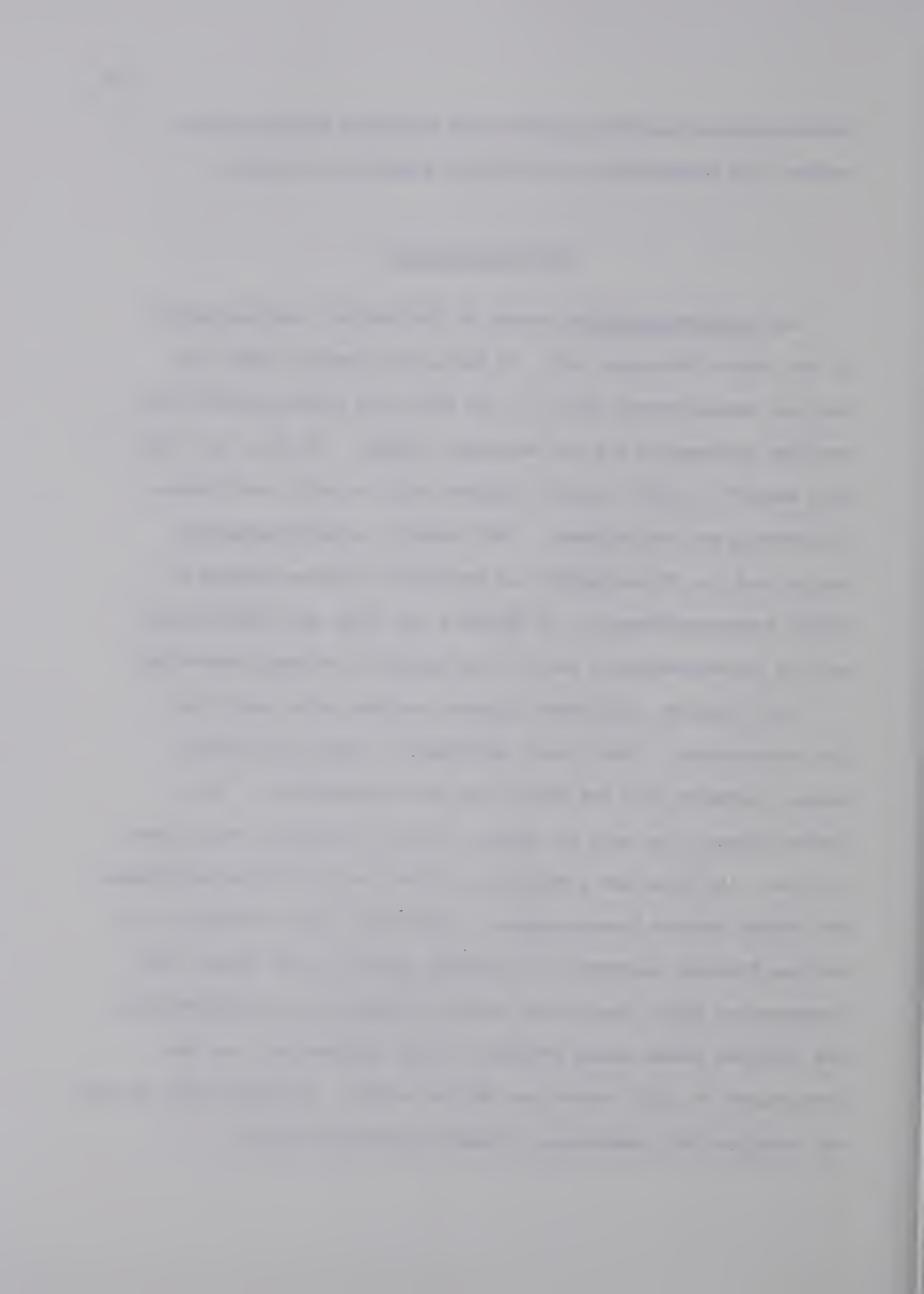


Gesamterzählung muss sich jeweils eine bestimmte Erzählstruktur ergeben, die Rückschlüsse auf Stifters Erzählweise erlaubt.

Nachkommenschaften

Die Nachkommenschaften setzen im Vorfrühling, wahrscheinlich in den ersten Märztagen, ein. Zu Beginn des Sommers findet das wichtige Abendgespräch statt, in dem Peter die Familienchronik vom zwölften Jahrhundert bis zur Gegenwart erzählt. Im Juli, als "die Tage kürzer" (S. 616) werden, begegnen sich Friedrich und Susanna regelmässig auf dem Waldwege. Bald darauf, am Bartholomäustag, ergibt sich die Notwendigkeit zur heimlichen Liebeserklärung der beiden Rodererernachkommen. Am nächsten Tag folgt das offene gegenseitige Liebesgeständnis und ein Tag später die Werbung Friedrichs.

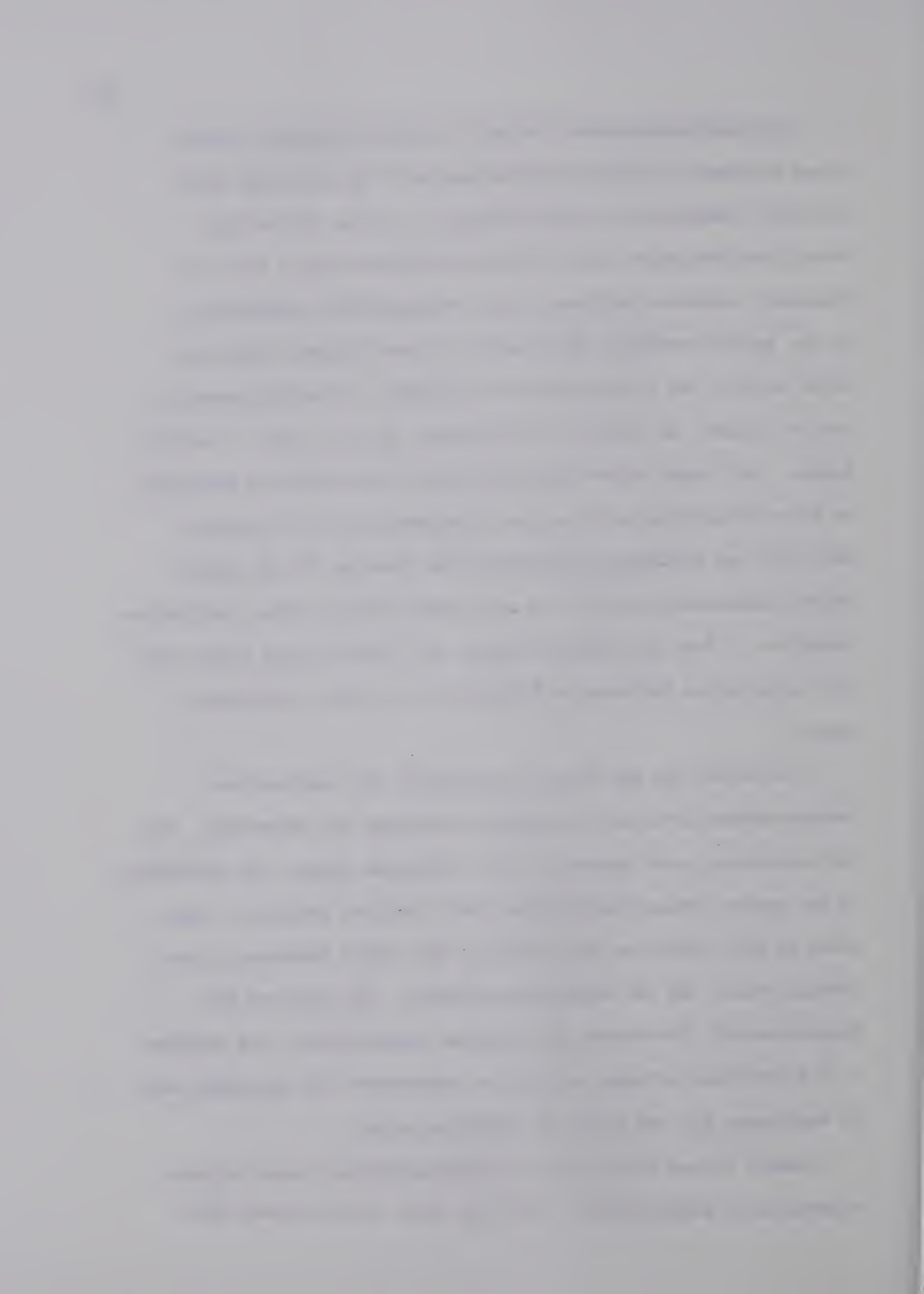
Die folgenden zeitlichen Hinweise beziehen sich wieder auf die Jahreszeiten. Durch einen ungewöhnlich langen und schönen Herbst verzögert sich der Winter bis zur Weihnachtszeit. Bei hartem Schnee, also wohl im Februar, besucht Friedrich seine Eltern in Wien. Als Peter ihm gefolgt ist, feiert man die Wiedervereinigung der beiden letzten Rodererzweige. Dieses Fest wird im Frühling auf Schloss Firnberg wiederholt, wo Susanna endgültig dem jungen Maler zugesprochen wird. Nach einer kurzen Bildungsreise im Spätfrühling des gleichen Jahres kehrt Friedrich "schon geraume Zeit vor dem Petrustage" (S. 635) wieder ins Lüpftal zurück. An diesem Tag, mit dem die erzählte Zeit abschliesst, findet die Hochzeit statt.



Die Handlungsgegenwart umfasst in dieser Erzählung demnach einen Zeitraum von knapp sechzehn Monaten. Die Zeitfolge wird durch die Jahreszeiten vergegenwärtigt, in deren Reihenfolge kein Glied übergangen wird. Nur in den Rückwendungen wird der sukzessiv geordnete Zeitraum in die Vergangenheit ausgeweitet. In der ganzen erzählten Zeit kommen nur zwei konkrete Daten vor. Beide sind an den Heiligenkalender gebunden: der Bartholomäustag, der 24. August, im ersten, der Petrustag, der 29. Juni, im zweiten Sommer. Auf diese beiden Tage fallen die entscheidenden Ereignisse im Leben Friedrichs und Susannas: Liebeserklärung und Hochzeit. Damit ist das fruchtbare Ausschöpfen des Daseins für die beiden Roderernachkommen erreicht und eine neue Blüte des alten Geschlechts ermöglicht. Über das Schlussereignis der Heirat hinaus weitet sich der dargestellte Zeitraum am Erzählende so in eine unbegrenzte Zukunft.

Die beiden aus dem ruhigen Zeitverlauf der Jahreszeiten herausragenden Daten sind kirchliche Feiertage von Bedeutung. Der Bartholomäustag wird speziell in der Lüpfinger Gegend, der Petrustag in der ganzen römisch-katholischen Welt festlich begangen. Diese schon an sich wichtigen Tage erhalten ihre volle Bedeutung in der Erzählstruktur aus dem Gegenwartsgeschehen. Sie sind auf die Ehegemeinschaft Friedrichs und Susannas zugeschnitten, die wiederum in die Geschlechterfolge der Roderer eingeordnet ist und somit auch in Verbindung mit dem Titel der Erzählung steht.

Ausser diesem Titel gibt es formal-ästhetisch keine weiteren strukturellen Anhaltspunkte. Es fragt sich, ob eine klare Werk-



struktur aus dem wechselnden Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit erschlossen werden kann.

Am Beginn der Erzählung fasst Friedrich auf neun Seiten--mehr als einem Achtel der Gesamterzählzeit--seine bisherige Entwicklung zusammen (S. 565-573). Er verweilt länger bei seiner jetzigen Tätigkeit als Landschaftsmaler und erwähnt auch das Roderergeschlecht mehrmals.

Der Abend des dritten Tages von Friedrichs Aufenthalt im Lüpftal wird auf vier Seiten Schritt für Schritt durcherzählt (S. 574-578). Er bringt die erste Begegnung mit Peter. Auch der nächste Tag ist einlässig, aber bereits mit verminderter Erzählintensität berichtet. Nur der Abend mit dem erneuten Gespräch der beiden Roderer ist auf zwei Seiten besonders hervorgehoben (S. 579-581). Der dritte Tag ist nur knapp skizziert. Auf diesen ersten Knotenpunkt folgt in der Erzählzeit sogleich ein zweiter, der auf vier Seiten das Gespräch mit Susanna und ihren Gefährten wiedergibt (S. 581-584).

Danach wird eine unbestimmte Zwischenspanne ausgespart, bis "endlich eine andere Zeit" (S. 584) kommt. "Als es schon Sommer war" (S. 589), folgt an einem Abend wieder ein Gespräch zwischen Friedrich und Peter. Diese Erzählpartie, der dritte Knotenpunkt (S. 589-606), erweist sich durch die aussergewöhnliche Länge als das erzählerische Mittelstück der *Nachkommenschaften*. Es handelt sich um den Hauptknotenpunkt, der mit siebzehn Seiten ein Viertel der gesamten Erzählzeit einnimmt. Durch den Gebrauch der direkten Rede kommt es zu einer weitgehenden Zeitdeckung von erzähltem Vorgang und Erzählvorgang.



Am Beginn des Gesprächs steht die für Friedrich unbegreifliche Voraussage Peters, dass der junge Maler seine Tätigkeit wahrscheinlich einmal aufgeben werde. Es folgt, von kurzen Dialogen flankiert und zweimal von Dialogen unterbrochen, die Charakterisierung und Geschichte des Roderergeschlechts, chronologisch, aber in Auswahl und Raffung, vom zwölften Jahrhundert bis in die Gegenwart. Zuletzt entfaltet Peter seine eigene Lebensgeschichte, die ein Parallelschicksal zu Friedrichs Leben darstellt.

Nach diesem Hauptknotenpunkt verengt sich der Erzählfluss merklich mit dem Bau des Blockhauses. Friedrichs veränderte Lebensgewohnheiten machen einen täglichen Spaziergang notwendig, der zu den Begegnungen mit Susanna führt. Vom Zeitpunkt des ersten Zusammentreffens lässt sich eine Erweiterung im Erzählfluss feststellen. Sogar eine genaue Tageszeit wird jetzt erwähnt. Hiess es beim ersten Auftreten Susannas: "Als ich eines Tages auf einer meiner Stellen sass, . . . kam . . . eine Gesellschaft gegen mich heran" (S. 581), so ist jetzt die örtliche und die zeitliche Bestimmung präziser: "Eines Tages, als ich um elf Uhr auf dem geraden Waldwege fortschritt, kam eine weibliche Gestalt gegen mich. Es war Susanna" (S. 615).

Friedrich und Susanna treffen sich bald täglich, immer um elf Uhr. Nur ein einziges Mal, an zwei aufeinanderfolgenden Tagen, kommt Susanna einmal zwei Stunden zu spät, dann anderthalb Stunden zu früh. Da Friedrich sie trotz dieser Unregelmässigkeiten beide Male nicht verfehlt, gibt das kleine Manöver der jungen Frau die Gewissheit der Gegenliebe. Zusätzlich bilden die beiden Abweichungen den Auftakt zu Susannas völligem Fernbleiben am Bartholomäustag.



Um die Geliebte wenigstens von fern zu erblicken, begibt sich Friedrich um drei Uhr nach Lüpfing. Damit beginnt der vierte und letzte Knotenpunkt, der sich über zwei Tage hinzieht. Die Ereignisse an der Lüpfinger Steinmauer werden sorgfältig festgehalten. Susannas beschwichtigende Geste des Handauflegens ist eine eindeutige Liebeserklärung. Auf dem Waldwege am nächsten Morgen bestätigen sich die Liebenden ihre Zuneigung. Abends bittet Friedrich Susannas Vater um eine Unterredung, die am folgenden Morgen um neun Uhr stattfindet. Nach der Werbung wird Friedrich in den Familienkreis eingeführt.

Dieser Zeitraum von zwei Tagen erstreckt sich in der Erzählzeit über dreizehn Seiten und ist wiederum durch verweilende Darstellung als wichtig gekennzeichnet (S. 617-630). Allerdings ist das Verhältnis zur erzählten Zeit nicht mehr so auffallend wie bei dem Hauptknotenpunkt, wo einige Abendstunden siebzehn Seiten umfassen. Überraschend ist die wiederholte Erwähnung einer genauen Uhrzeit. Nur während der Liebesentwicklung wird die Zeit so exakt gemessen. In dem plötzlich intensivierten Zeitempfinden Friedrichs ist seine Gefühlsintensität versinnbildlicht. Der Liebende registriert die Stunden bis zu dem täglichen Wiedersehn mit Susanna und die zur Werbung führenden Begebnisse mit verständlicher Präzision.

Die nachfolgenden zehneinhalb Monate der Verlobungszeit bis zum Hochzeitstag werden in starken Raffung ruhig geschildert. Sie nehmen nur sechs Seiten der Gesamterzählzeit in Anspruch. Aus dieser Zeitspanne ragen mit relativ geringer Dehnung der Erzählzeit der zweite Besuch Peters in Wien und die den Erzählabschluss bildenden Hochzeitsfeierlichkeiten heraus. Dazwischen liegt ein Geschehen, das



mit grösserer Erzählintensität berichtet und demgemäss stärker betont ist: die Schritt für Schritt wiedergegebene Vernichtung des Moorbildes und aller Malsachen.

Unsere Untersuchung der Raffungsintensität ergibt eine Konzentrierung des einlässigen Erzählens an vier verschiedenen Knotenpunkten. Diese vier Partien stehen zeitlich nicht isoliert nebeneinander, sondern sind sorgfältig miteinander verbunden. Die _Nachkommenschaften_ sind als Ganzes von einer ruhigen Sukzession des Erzählens bestimmt. Das grundlegende epische "und dann" kann nicht nur an der lückenlosen Aufzählung der Jahreszeiten nachgewiesen werden, sondern an allen Zeitübergängen. Immer wird die zeitliche Verbindung _expressis verbis_ hergestellt, oft mit stereotypen Wendungen wie "eines Tages" (S. 581, 587, 617) oder "am anderen Tage" (S. 587, 606, 617).

Eine Erzählweise, welche die Zeit so nachdrücklich als Kontinuum aufzeigt, akzentuiert einlässig erzählte Partien naturgemäss besonders stark. Die vier von uns erarbeiteten Knotenpunkte tragen entscheidend zur Konturierung der _Nachkommenschaften_ bei. Wesentlich ist dabei die Bedeutung dieser Partien innerhalb des Erzählganzen und ihre inhaltlichen Bezüge zueinander.

Der erste Knotenpunkt beschreibt die Begegnungen Friedrichs mit Peter an zwei aufeinanderfolgenden Abenden. Der zweite schildert die erste Begegnung Friedrichs mit Susanna, welche am Tage stattfindet. Symbolisch ist die Abendzeit für das sich zu Ende neigende Leben Peters, die Tageszeit für das in Blüte stehende Leben Susannas gewählt. Auf diese gewissermassen präludierenden Partien folgen



spiegelbildähnliche Wiederholungen. Sie sind zeitlich verlängert und inhaltlich vertieft. Ihre Konsequenzen reichen über die Erzählzeit hinaus in nicht mehr erzählte Zeit. Den dritten Knotenpunkt bildet die entscheidende abendliche Begegnung zwischen Peter und Friedrich, welche durch die Rodererchronik eine nahe Verbindung zwischen beiden Männern herstellt.

Von dem Phänomen der Wiederholungen ausgehend, sieht auch Ingeborg Maschek die abendlichen Gespräche der beiden Roderer als in der Erzählstruktur besonders hervorgehoben. Neben diese Gespräche stellt sie die Waldbegegnungen der Liebenden:

> In Nachkommenschaften sind es neben manchen kleinen Vorgängen aus dem Alltagsleben vor allem zwei Geschehnisse, die durch die Wiederholung hervorgehoben werden: die abendliche Zusammenkunft zwischen Friedrich und Peter Roderer und die Waldbegegnung zwischen Friedrich und Susanna.[5]

Unsere Untersuchung konnte zeigen, dass in der Erzählzeit weniger diese Begegnungen als vielmehr das Zusammentreffen an der Lüpfinger Steinmauer, die Liebeserklärung am nächsten Tag und die Werbung auf Schloss Firnberg betont werden. Dies sind die Geschehnisse, die den Inhalt des vierten Knotenpunkts bilden. Die Waldbegegnungen sind nur ein Glied in der Reihe, die von der ersten Begegnung Friedrichs mit Susanna, welche wir als den ersten Knotenpunkt ermittelten, bis zu der heimlichen und der offenen Liebeserklärung führt. In diesen Ereignissen entscheidet sich das Schicksal der Liebenden. Ihre

---

[5]Maschek, "Stifters Alterserzählungen: Eine Stiluntersuchung" (Diss., Wien, 1961), S. 159.



Kernverbindung weitet sich in kürzester Zeit konzentrisch aus. Sie umschliesst zunächst die engeren Familien Susannas und Peters und dann bald alle Rodererernachkommen aus beiden Zweigen.

Die vier erzählintensiven Partien der Nachkommenschaften weisen bei näherer Betrachtung eine symmetrische Anlage auf. Regelmässig wechseln Abend-Tag-Abend-Tag. Regelmässig wechseln Friedrichs Begegnungen mit Peter und mit Susanna. Dabei haben die Wiederholungen besonderes Gewicht. Sie überhöhen die ersten Begegnungen. Alle vier Knotenpunkte betreffen das Verhältnis der drei Roderer. Im Vorfrühling, einer Zeit des Sich-Öffnens für Natur und Mensch, werden Friedrich, Peter und Susanna miteinander bekannt. In Sommer treten sie an den besonders verdichteten Erzählpartien in nahe und dauernde Beziehungen zueinander.

Hier werden in der Erzählzeit die beiden Motive hervorgehoben, die wir in der Motivanalyse als besonders handlungsfördernd festgestellt haben: das Motiv der Ehe und das des erzieherischen Wirkens. Das erzählerische Mittelstück, die Rodererchronik, welche den Hauptknotenpunkt dieser Erzählung ausmacht, beeinflusst Friedrichs Entwicklung wesentlich. Im Spiegel der Stammesart wird er sich seines eigenen Wesens bewusst.

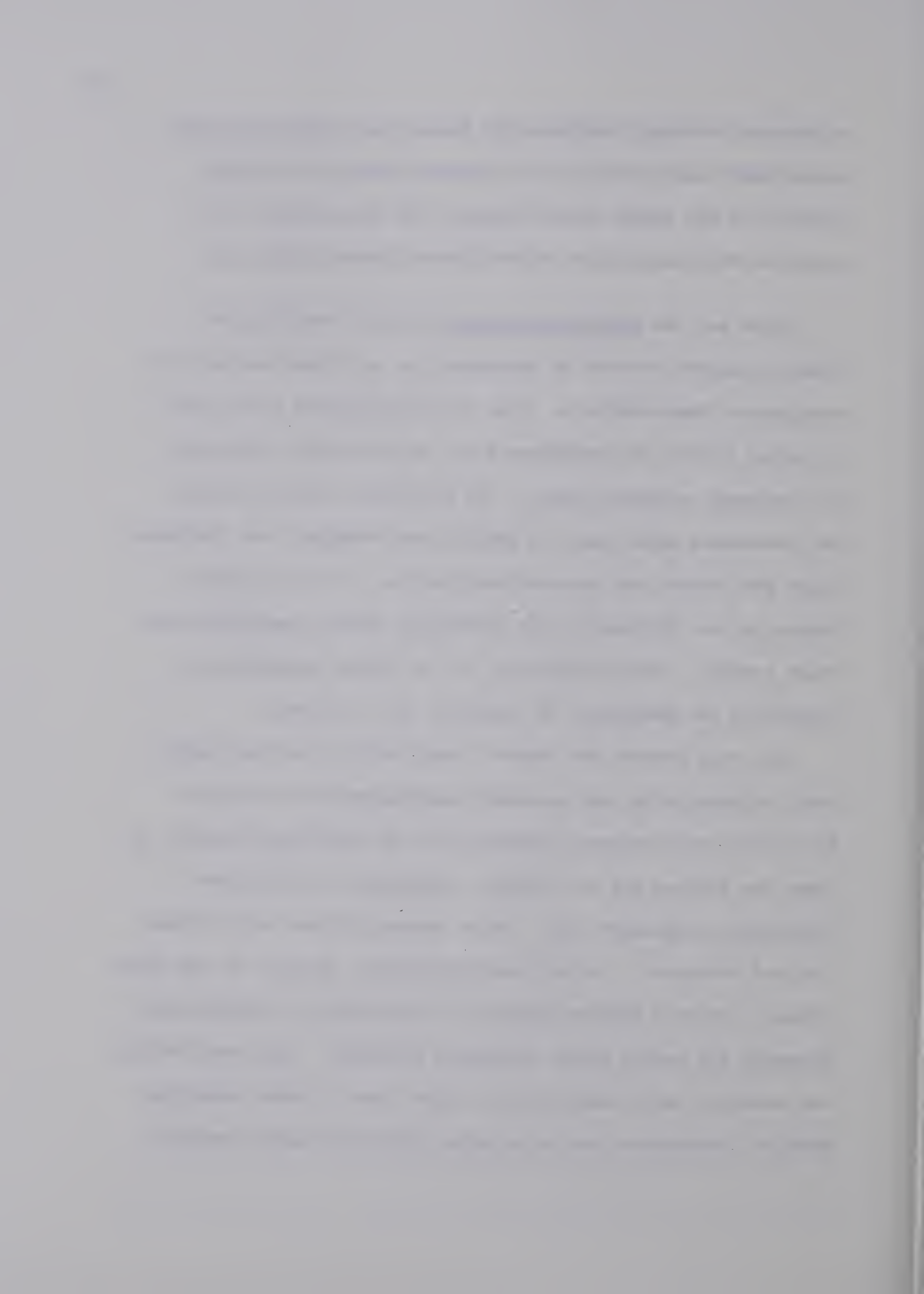
Dadurch wird ein seelischer Reifeprozess in Bewegung gesetzt, der sich analog zu den kontinuierlich dargestellten Zeitübergängen sehr allmählich vollzieht. Der Prozess wird durch die Liebe zu Susanna umso stärker beschleunigt, je mehr sich diese Liebe einer ehelichen Verbindung nähert. Gleichzeitig sind die Auswirkungen der Entwicklung an dem Liebesverhältnis abzulesen. Friedrichs Zuneigung



zu Susanna verdrängt zunehmend die Malerei als auschliesslichen Lebensinhalt und kulminiert, auf Liebeserklärung und Werbung folgend, in der Absage an die Malerei, die eine Absage an den negativen Motivkomplex der unfruchtbaren Egozentrizität ist.

Sieht man die Nachkommenschaften auf die Verteilung der erzählintensiven Partien im Gesamtwerk an, so stösst man auf ein scheinbares Missverhältnis. Alle vier Knotenpunkte ballen sich im ersten Drittel der erzählten Zeit, in den ersten fünfeinhalb der insgesamt sechzehn Monate. Für die beiden letzten Drittel des Geschehens steht kaum ein Zehntel der Erzählzeit zur Verfügung, nicht ganz sieben von zweiundsiebzig Seiten. Die zehneinhalb Monate von der Werbung bis zur Vermählung werden ausserordentlich stark gerafft. Welche Erklärung ist für dieses ungewöhnliche Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit zu finden?

Die vier Schritt für Schritt durcherzählten Partien lassen sich im Erzählgefüge als besonders handlungsfördernd erkennen. Sie bilden gewissermassen Gelenkstellen des Handlungsverlaufes, an denen die Wirkung der drei Roderer aufeinander in besonderen Situationen aufgezeigt wird. Diese Wirkung richtet sich vornehmlich auf Friedrich. In den Rodererchroniken, speziell in dem Leben Peters, wird eine Entwicklungslinie vorgezeichnet, in welche sich Friedrich mit seiner Liebe zu Susanna einordnet. Das erste Drittel der erzählten Zeit beschreibt den jungen Mann in einer ausschlaggebenden Lebensphase, die sein ganzes künftiges Dasein bestimmt.



In dieser Phase vollzieht sich seine eigentliche Entwicklung, aus der alle späteren Ereignisse folgerichtig erwachsen.

Das scheinbare Missverhältnis der Anfangsbetonung bezeichnet demnach ein Erzählprinzip, das den Hauptakzent auf eine möglichst vollständige Erstellung des Erzählfundaments setzt. Sind alle Aufbaufaktoren lückenlos vorhanden, muss sich die restliche Handlung notwendig daraus ergeben. Es erübrigt sich daher, die Schlussphase erzählerisch minuziös auszumalen. Statt eines eindrucksvollen Grossgemäldes mit neuen Farben steht am Ende der <u>Nachkommenschaften</u> eine sparsame Federzeichnung, welche nur die grossen Linien andeutet und das Ausmalen des Bildes der ~~wohl-orientierten~~ Phantasie des Lesers überlässt.

Ruhig schwingt die Erzählzeit in eine harmonische Zukunft der nicht mehr erzählerisch vergegenwärtigten Zeit aus. Von der Vernichtung des Moorbildes und von der Hochzeit, beide durch relative Erzählintensität betont, spannt sich ein weiter Bogen zu allem vorangegangenen Geschehen, ja, darüber hinaus bis zu den Anfängen des Roderergeschlechts zurück. Gleichzeitig spannt sich ein neuer Bogen, am Geschick Peters verdeutlicht, über die nächste, mit "Rodererischeren" Nachkommen gesegnete Zukunft des jungen Paares und des Geschlechts bis in eine "grenzenlose Zeit hinaus" (S. 636).

Wichtiger als dieser auf die Familie bezogenen Spannungsbogen ist die Spannung, welche Friedrich als Individuum angeht und von der auch Susanna betroffen ist. Dieser Bogen intensiviert sich an den vier erarbeiteten Knotenpunkten und löst sich mit der Vernichtung des Moorbildes. Damit ist das Tor geöffnet, das Friedrich und



Susanna zu der gemeinsamen vita activa des Landlebens führt, in dem jeder von ihnen als Individuum das Dasein weitmöglichst ausschöpfen kann.

Der Kuss von Sentze

Die erzählte Zeit ist im Kuss von Sentze äusserst genau durch präzise Daten festgelegt. Die Handlungsgegenwart beginnt mit dem Geburtstag Ruperts "am dreizehnten Tage des Monates April des Jahres 1846" (S. 686). Am 12. Dezember des gleichen Jahres reist Rupert nach Wien, um Hiltiburg zu besuchen. Dort erlebt er im März 1848 "die Unruhen, die damals durch halb Europa gingen" (S. 694), zieht bald darauf in den italienischen Feldzug und kehrt nach dessen Beendigung zu seinem Vater zurück. Etwa zu Beginn des Hochsommers macht er den entscheidenden Besuch bei Walchon, wo er Hiltiburg erneut begegnet. Es folgt der alle Konflikte lösende Palsentzekuss und die Hochzeit "am zwanzigsten Tage des Monates November" (S. 715).

Die erzählten Ereignisse umfassen also einen sukzessiv geordneten Zeitraum von gut zweieinhalb Jahren. Über diesen Zeitraum hinaus in die Vergangenheit reicht die Stammeschronik am Anfang des Rahmens, ebenfalls mit exakten Daten. Sie geht bis zum "24. April des Jahres 1109" (S. 685) zurück und wird in starker Raffung chronologisch bis in die Erzählgegenwart verfolgt. Das sehr knappe Ende des Rahmens weitet die erzählte Zeit in eine unbestimmte Zukunft hinein und rundet die in der Handlungsgegenwart angedeutete Entwicklung.



Die Jahreszeiten werden im Laufe der zweieinhalb Jahre nur dreimal erwähnt. Sie dienen weniger der Vergegenwärtigung einer episch ruhig-dahinfliessenden Zeit, an der sich das Erzählgeschehen orientiert, als vielmehr dem Überspringen einer ereignislosen erzählten Zeit. Zu Beginn der Kernhandlung heisst es nach dem Briefaustausch mit Hiltiburg knapp: "Danach verging der Sommer und der Herbst" (S. 688).

Als längst alle Hoffnung auf eine Ehe aufgegeben worden ist, bleibt Rupert gleichwohl "auch noch den folgenden Winter in Wien," unmittelbar darauf folgt die einzige Erwähnung eines Monats ohne genaue Jahresangabe: "Da kamen im Monate März die Unruhen" (S. 694). Für die Ereignisse des März 1848 erübrigte sich zu Stifters Lebenszeit eine Jahreszahl. Danach werden im Erzählgeschehen bis zum Hochzeitstag Daten oder Jahreszeiten nicht erwähnt, zugunsten ganz allgemeiner Zeitübergänge wie "in der ersten Zeit" (S. 697), "einige Zeit darnach" (S. 699), "als ich einmal spät am Nachmittage nach Hause kam" (S. 708), "so lebte ich dahin" (S. 710).

Die Einbeziehung eines politischen Ereignisses aus der unmittelbaren Gegenwart und die untergeordnete Rolle der Jahreszeiten geben den Schlüssel zu Zeitgefühl und Zeitstruktur dieser Erzählung. Die Zeitfolge des Geschehens ist hier weder in einen episch ruhig-fliessenden Zeitstrom eingebettet noch an eine bestimmte Gegend gebunden, in der sich allmählich eine Entwicklung in der erwarteten Weise vollzieht. Zwar wird das Kontinuum der erzählten Zeit auch im Kuss von Sentze durch das Verbindende der Zeitübergänge aufrechterhalten. Aber, analog zu der fast sprunghaften Veränderung



des Handlungsraumes, stellt die Sukzession der Erzählzeit eine beinahe ruckhafte Folge von erzählter Zeit dar, in der Begebenheiten geschildert werden, die verhältnismässig lose nebeneinander stehen. Erst aus der Sicht des allerletzten Geschehens enthüllen diese Begebenheiten ihre Beziehungen untereinander und lassen eine Entwicklung erkennen.

Der Kuss von Sentze weist keine äussere Gliederung auf. Eine erste Konturierung ergibt sich aber schon aus der Umrahmung, die mit einem distanzierenden, allwissenden Bericht die tagebuchartige Handschriftenfiktion des Ich-Erzählers einführt. Auf drei Seiten werden zunächst die Schlösser der Sentze in ihrem jetzigen Zustand geschildert und dann die Geschichte ihrer Bewohner nachgeholt.

Die eigentliche Gegenwartshandlung beginnt mit dem Geburtstag des Ich-Erzählers, an dem der Fünfundzwanzigjährige nach dem Brauche des Stammes volljährig wird. Auf gut einer Seite wird ein Gespräch mit dem Vater berichtet, das sich um das Schicksal des Geschlechts und um die erwünschte Verbindung von Rupert und Hiltiburg dreht. Zwischen diese Exposition und die Handlung in Wien schiebt sich der radikal ausgesparte Zeitraum eines Sommers und eines Herbstes. Erst kurz vor Weihnachten reist Rupert nach Wien. Von seinem Antrittsbesuch bei der Base Laran muss er in seine Wohnung zurückkehren, "ohne Hiltiburg erblickt zu haben" (S. 689).

Das Geburtstagsgespräch und der unbefriedigende Antrittsbesuch, auf je einer Seite ausgeführt, sind sekundäre Knotenpunkte. Der erste primäre Knotenpunkt erstreckt sich über gut zwei Seiten und beschreibt das Abendfest, bei dem die beiden jungen Menschen sich



begegnen, ohne die warmen Beziehungen der Kindheit wiederaufzunehmen. Es entwickelt sich nur zwischen Rupert "und dem Hause der Base Laran ein Verkehr, wie er bei Verwandten gebräuchlich ist" (S. 691). Iterativ-durativ wird das ganze folgende Jahr auf zwei Erzählseiten zusammengefasst. Nachdem Rupert Hiltiburg wegen ihrer glänzenden äusseren Erscheinung als hoffährtig kritisiert hat, kühlt sich das Verhältnis der jungen Menschen noch mehr ab.

Wegen der Revolution im März 1848 begibt sich die Base Laran auf ihr Landschloss. Rupert besucht sie dort, bevor er an dem italienischen Feldzug teilnimmt. In diese Zeit fallen zwei weitere sekundäre Knotenpunkte. Der erste berichtet ein abendliches Gespräch über Freiheit, bei dem Rupert seine Absicht kundtut, ohne Abschied eines Nachts fortzugehen. Der zweite, in der Erzählzeit unmittelbar, in der erzählten Zeit auf "Anstalten zur Abreise" (S. 696) folgend, schildert in wenigen Sätzen die Ausführung dieser Absicht. Dabei empfängt der junge Mann im dunklen Gang einen glühenden Kuss, der ihm unvergesslich bleibt, dessen Geheimnis er aber dennoch auf sich beruhen lässt.

Nach Kriegsende kehrt er zu seinem Vater zurück. Es findet wieder ein Gespräch statt (zwei Seiten), das die Themen des Geburtstagsgesprächs (eine Seite) aufnimmt. Die Notwendigkeit des Friedenskusses zwischen Vetter und Base und der längst fällige Besuch bei Walchon kommen zusätzlich zur Sprache. Auf diesen sekundären Knotenpunkt folgt mit dem Besuch in der grauen Sentze wieder ein primärer Knotenpunkt, welcher den Hauptknotenpunkt der Erzählung ausmacht. Die ersten beiden Tage werden Schritt für



Schritt durcherzählt und erweisen sich auch durch die besondere Breite der Darstellung als das erzählerische Mittelstück. Mit fünfeinhalb Seiten nehmen diese Tage ein Sechstel der gesamten Erzählzeit ein, viereinhalb Seiten entfallen allein auf den ersten Tag.

Ruperts Zusammentreffen mit dem spröden, schweigsamen Walchon wird in dem Hauptknotenpunkt sehr breit beschrieben. In der Waldburg beginnt durch die erzieherische Wirkung des älteren die Festigung des jüngeren Mannes, der sich danach allmählich von dem negativen Motivkomplex der unfruchtbaren Egozentrizität abwendet. Es folgt eine iterativ-durativ geraffte Zeitspanne: "So lebten wir wieder eine Weile dahin" (S. 708), aus der nur Hiltiburgs knapp berichtete Ankunft als sekundärer Knotenpunkt herausragt. Scheinbar verändert, fügt sie sich mit rücksichtsvoller Klugheit in den Männerhaushalt ein. Danach verebbt die Erzählzeit erneut. Eine deutliche Spannung bleibt jedoch bestehen und äussert sich unter anderem in der jetzt auf das persönliche Erleben des Ich-Erzählers bezogene Zeitraffung: "So lebte ich dahin" (S. 710).

Diese Spannung löst sich am nächsten primären Knotenpunkt, der auf anderthalb Seiten die Zeremonie des Liebe-enthüllenden Schwurkusses wiedergibt. Da die erzählte Zeit kaum eine Stunde umfasst, zeichnet sich dieses Ereignis wiederum durch besondere Erzähldichte aus. Es ist von zwei sekundären Knotenpunkten eingefasst, die je eine Seite einnehmen. Die dreitägigen Vorbereitungen bilden ein Vorspiel, Walchons Tränen und die Reisevorbereitungen ein Nachspiel zu dem Schwurkuss.



Aus der übrigen, abklingenden, erzählten Zeit, welche zwei Seiten umfasst, ragt mit relativ grösserer Dehnung der Erzählzeit nur die Ankunft in der weissen Sentze und der spontane Liebeskuss zwischen Walchon und Erkambert heraus. Das Binnengeschehen endet mit der Hochzeitsfeier, bei der Erkambert die Hoffnung auf einen dauernden Stammesfrieden ausspricht. Die Erfüllung dieser Hoffnung bestätigt sich einige Jahre später von dem kurzen Endrahmen her ebenso wie das Fortblühen des Geschlechts.

Die Korrelation von Erzählzeit zu erzählter Zeit lässt im _Kuss von Sentze_ deutlich einen "gestrafften Willen"[6] zur Form erkennen. Das Zeitmass des Erzählens legt einen kunstvollen Werkaufbau frei, der auf einer Einteilung des Binnengeschehens in drei Epochen und einen Epilog basiert. Die erste Epoche endet mit Ruperts Rückkehr aus dem italienischen Feldzug. Sie umfasst in der erzählten Zeit mehr als zwei Jahre, in der Erzählzeit zwölf Seiten. Die zweite Epoche reicht bis zu den Schwurvorbereitungen. Dieser Zeitraum von schätzungsweise fünf Monaten nimmt morphologisch wiederum zwölf Seiten in Anspruch. Die dritte Epoche, die mit dem Abend des Schwurtages abschliesst, ist in der erzählten Zeit (knapp vier Tage) und in der Erzählzeit (knapp vier Seiten) sehr gestrafft. Sie geht in den zweiseitigen Epilog über, mit dem sich das Kerngeschehen rundet.

Alle drei Epochen weisen eine analoge Binnenstruktur auf. Jeweils in der Mitte befindet sich eine erzählintensive Konzentra-

---

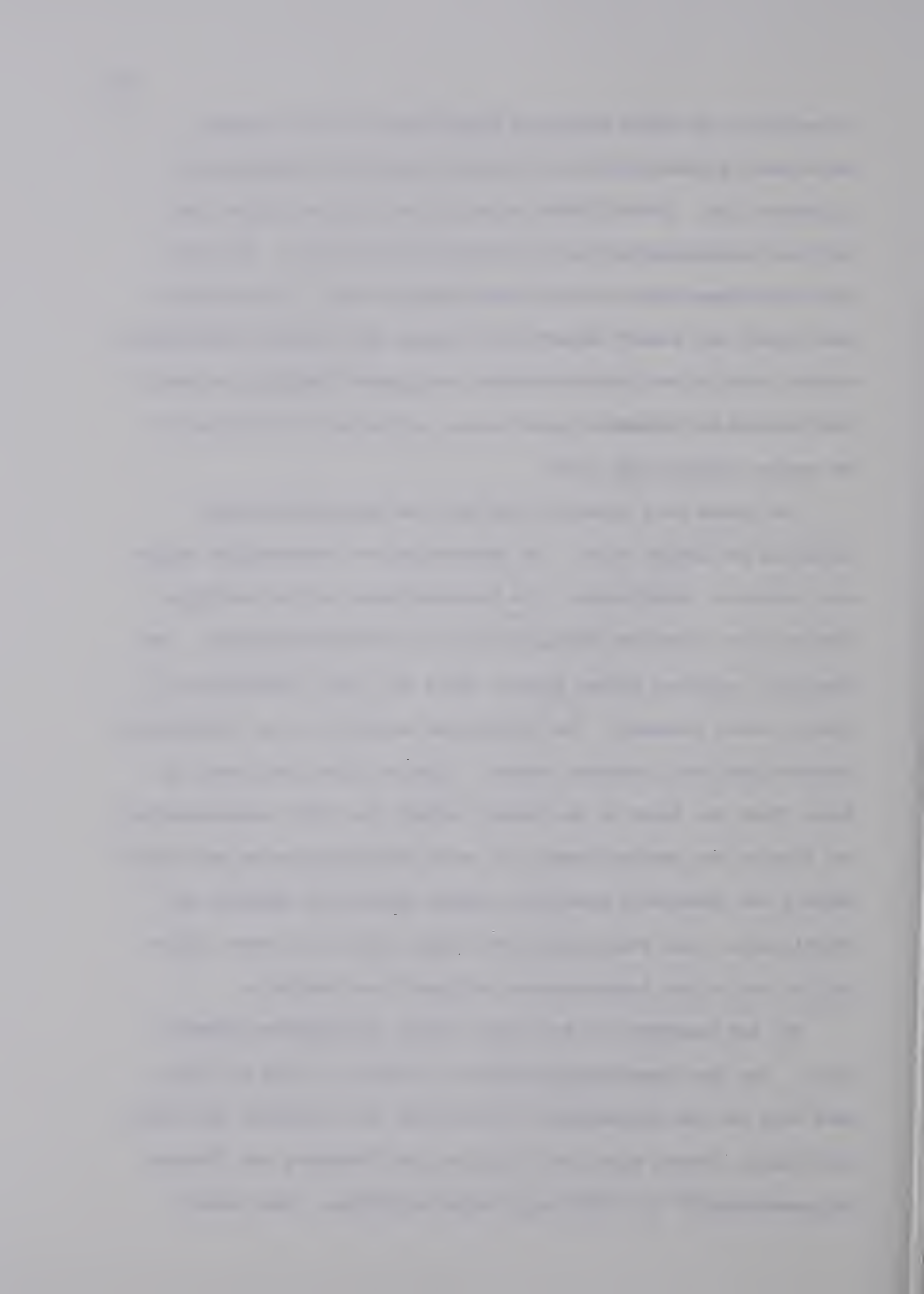
[6]Julius Kühn, _Die Kunst Adalbert Stifters_, 2. Aufl. (Berlin, 1943), S. 174.



tionsstelle, die durch besondere Erzähldichte als der primäre Knotenpunkt gekennzeichnet und von zwei sekundären Knotenpunkten eingefasst ist. In der Epoche eins geht dem grossen Wiener Fest das Geburtstagsgespräch und der Antrittsbesuch voraus. Es folgen das Freiheitsgespräch und der geheimnisvolle Kuss. In der Epoche zwei bildet die Ankunft Ruperts bei Walchon den primären Knotenpunkt, welchen wir als den Hauptknotenpunkt der ganzen Erzählung erkannten. Ein Gespräch mit Erkambert geht voraus, die Ankunft Hiltiburgs in der grauen Sentze folgt nach.

Die Epoche zwei enthüllt sich als eine spiegelbildartige Variation der Epoche eins. Die Reduzierung der Knotenpunkte ergibt eine schärfere Erzählkontur, die Konzentrierung auf die wichtigen Personen eine schärfere Herausstellung der Motivverhältnisse. Der Einschnitt zwischen beiden Epochen fällt mit einer Veränderung in Ruperts Leben zusammen. Vom Soldatentum wechselt er zur friedlichen Beschäftigung des Landmanns zurück. Räumlich wird dies durch die Reise "über die Alpen in die Heimat zurück" (S. 697) vergegenwärtigt. Der Einsatz der zweiten Epoche ist weder durch Aussparung noch durch Raffung der Erzählzeit markiert, sondern durch eine Rückkehr zum Erzählbeginn. Das Binnenschema der Epoche eins wird erneut aufgegriffen und in den Schwerpunkten verlängert und vertieft.

Bei dem Gespräch mit dem Vater erweist sich Ruperts grössere Reife. War das Geburtstagsgespräch ein Monolog, zu dem der folgsame Sohn nur das zustimmende "Ja" beitrug, so entwickelt sich jetzt ein Dialog. Rupert macht den Vater bei der Erwähnung der "kleinen Nachkommenschaft" (S. 698) sogar darauf aufmerksam, dass dieser



sein Alter zu sehr empfindet. Der junge Mann beweist hier einen kritischen Abstand, der ihm zwei Jahre zuvor noch fehlte.

Die gleiche distanzierende und tiefere Lebenseinsicht kommt ihm auch bei dem Hauptknotenpunkt zugute. In der grauen Sentze wird er mit der strengen Lebensweise und dem starken Charakter Walchons konfrontiert. Allmählich befreit er sich von der täuschenden Aussensicht und der Selbstgerechtigkeit und kann daher Hiltiburg in ihrem wahren Wesen erkennen. Am Ende der Epoche zwei haben sich Rupert und Hiltiburg bereits einander genähert. Die wachsende Spannung zwischen ihnen löst sich im Schwurkuss, dem primären Knotenpunkt der Epoche drei.

Die drei primären Knotenpunkte, jeweils in der Mitte der drei Epochen, fallen also mit den wichtigen Ereignissen der Handlungsgegenwart zusammen. Diese betreffen Walchon, Rupert und Hiltiburg und ihre Beziehungen untereinander, die hauptsächlich mit dem Motiv des erzieherischen Wirkens und dem Motiv der Ehe verbunden sind. Der Hauptknotenpunkt zeigt den Beginn von Walchons erzieherischer Wirkung auf Rupert. Die primären Knotenpunkte der ersten und der dritten Epoche beziehen sich ausschliesslich auf das Liebespaar. Dabei muss man für die ganze erste Epoche statt einer steigenden eine fallende Handlungslinie feststellen, die sich von der erwarteten, im Rahmen angedeuteten Bewegung auf eine Ehe des jungen Paares entfernt.

Rupert verstellt sich in Wien durch seine Egozentrizität die Einsicht in Hiltiburgs Wesen. Er verstellt sich damit auch das Wissen um die Identität der Liebenden auf dem Steinschloss. Der



wahre Kuss von Sentze stellt in der Erzählzeit nur einen sekundären Knotenpunkt dar, weil er aus der Erzählperspektive des Ich-Berichters gesehen wird, in der sich seine täuschende Aussensicht zeigt. Erst im primären Knotenpunkt der Epoche drei lüftet sich das Geheimnis dieses Kusses und entdeckt rückwirkend die in der Epoche eins scheinbar fallende Handlungslinie als aus der Fehlperspektive Ruperts gesehen und gleichzeitig durch sie bedingt.

Mit der zunächst fallenden Handlungslinie hängt die Verteilung der Erzählintensität zusammen. Die grösste Erzähldichte befindet sich im Kuss von Sentze nicht am Beginn, sondern erst in der Mitte der Erzählung. Zwar sind die ersten beiden Epochen morphologisch symmetrisch angelegt, aber die Erzählzeit umfasst in der Epoche eins mehr als zwei Jahre erzählte Zeit, in der Epoche zwei dagegen kaum fünf Monate. Die Epoche zwei ist demnach der Epoche eins gegenüber mehr als viermal so einlässig erzählt. Durch die Begegnung mit Walchon wird hier die Entwicklung des Hauptcharakters entscheidend gefördert und damit die Grundlage für alles kommende Geschehen gelegt.

Die in Abbreviatur erzählte Epoche drei betont, entgegen Stifters üblicher Erzählweise, nicht den ersten Tag einer Erzähleinheit von mehreren Tagen, die in zunehmender Raffung verebben, sondern den letzten der vier Tage, also den Tag, an dem der Schwurkuss stattfindet. Auf dieses spannungslösende Ereignis war sowohl die Epoche eins als auch die Epoche zwei und der Rahmen ausgerichtet. Durch die Endbetonung der Tagesreihe wird die Spannungslösung akzentuiert.



Das Zeitmass des Erzählens ist mithin wesentlich an der Struktur des *Kuss von Sentze* beteiligt. Die Verteilung der Knotenpunkte ist von dem Sinnzusammenhang des Stoffzusammenhangs abhängig. Es ist nicht ganz einzusehen, wie Paul Requadt sein Urteil begründen könnte, dass in dieser Erzählung "mit dem langsamen Erlöschen des Impulses auch dessen Bewältigung ausbleibt."[7] Im Gegenteil, die erzählerische Bewältigung der zweiten und dritten Epoche, auf denen das Schwergewicht der Handlungsgegenwart liegt, offenbart ein meisterliches, ein mit einem aufs "schärfste wägenden Kunstverstand"[8] geformtes Werk.

Der fromme Spruch

Der fromme Spruch ist als einzige der vier späten Erzählungen formal-ästhetisch klar gegliedert. Von den drei durch Ziffern abgesetzten Partien haben die erste und die letzte etwa den gleichen Umfang, während die mittlere durch grössere Länge leicht betont ist. Die zweite und die dritte Partie folgen in der erzählten Zeit unmittelbar aufeinander.

Das Erzählgeschehen ist sukzessiv geordnet und umfasst einen Zeitraum von gut drei Jahren. Nach rückwärts wird dieser Zeitraum

---

[7] Requadt, "Stifters *Bunte Steine* als Zeugnis der Revolution und als zyklisches Kunstwerk," in *Adalbert Stifter: Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage*, hrsg. von Lothar Stiehm (Heidelberg, 1968), S. 150.

[8] Curt Hohoff, *Adalbert Stifter: Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts* (Düsseldorf, 1949), S. 76.



durch die knappen Andeutungen überschritten, welche die Vergangenheit des Geschwister- und des Vetternpaares und die Vergangenheit des Stammes erläutern. Nach vorwärts erweitert sich die Handlungsgegenwart nur in den letzten beiden Sätzen, die einen allseitig-harmonischen Verkehr in eine unbestimmte Zukunft ausweiten.

Die Erzählung beginnt mit einem präzisen Datum: "Dietwin von der Weiden hatte die Gepflogenheit, an jedem vierundzwanzigsten Tage des Monates April gegen Abend in das Gut seiner Schwester einzufahren" (S. 717). Eine Jahresangabe fehlt, es handelt sich um ein Ereignis, das in den grösseren Rhythmus einer Folge von Jahren eingeordnet ist. Die Ankunft Dietwins und die Begrüssung von Bruder und Schwester werden vorspielartig auf zweieinhalb Seiten festgehalten. Danach ist der ganze erste Abschnitt dem nächsten Vormittag gewidmet. Es schliesst sich nur ein kurzes Nachspiel an, das auf einer Seite die übrigen Ereignisse dieses Tages sowie die folgenden sechs Tage knapp skizziert.

Die wenigen Stunden des Vormittags werden ausserordentlich einlässig beschrieben. Sie bilden den ersten ungewöhnlich langen Knotenpunkt und beanspruchen mit vierundzwanzig Seiten mehr als ein Viertel der Gesamterzählzeit. Nach einem kurzen Gottesdienst überreichen Onkel und Tante einander im Prunksaal wertvolle Geschenke. Erst bei dieser Gelegenheit erfährt der Leser, dass es sich um ihren sechs Jahre auseinanderliegenden Doppelgeburtstag handelt. Darauf gratulieren die Gutsleute mit Blumen und werden mit reichen Gaben entlassen.



Es folgt im Wohnraum Gerlints das übliche, vom Bruder scherzhaft "Frühlingsreichstag" (S. 733) genannte Gespräch über die laufenden Angelegenheiten. Diesmal hat Dietwin etwas "Besonderes zu sagen" (S. 725), das neben einer geringfügigen Rundung des Besitzes den freiwilligen Abschied des Neffen vom Militärdienst anbelangt und daran die Hoffnung einer Ehe zwischen Neffe und Nichte knüpft.

Die Schwester weist auf den alten frommen Spruch, auf den im Titel angespielt wird:"Ehen werden in dem Himmel geschlossen" (S. 727), hat aber für Dietwin und Gerlint ernstliche Zweifel an der Möglichkeit einer solchen Verbindung. Beide sind heftig und standen sich schon als Kinder feindlich gegenüber. Auch ihr gegenwärtiges Verhalten zueinander scheint auf Abneigung zu deuten. Der Bruder findet andrerseits, dass "wohl auch Neigung aus Abneigung hervorgehen" (S. 733) könne. Er ist überhaupt dafür, dem Himmel ein wenig nachzuhelfen. Dazu würde vorerst genügen, den Jüngeren möglichst viel Gelegenheit zu geben, einander länger zu sehen.

Innerhalb des ausgedehnten ersten Knotenpunktes bildet dieses Geburtstagsgespräch einen Höhepunkt, also eine Knotenpunktsphase. Hier werden auf neun Seiten (S. 725-734) alle wichtigen Aufbaufaktoren über die vergangene, die gegenwärtige und die erhoffte zukünftige Situation des jungen Paares mitgeteilt. Anlässlich der Geburtstagsgeschenke schliessen sich weitere Charakterisierungen von Nichte und Neffe an. Gerlint wird durch einen Brief eingeführt (drei Seiten), Dietwin erscheint persönlich (viereinhalb Seiten).



Er hat herausgefunden, dass es sich diesmal um einen "Abschnittsgeburtstag" (S. 738), den fünfzigsten des Onkels handelt.[9]

Auch der zweite Abschnitt beginnt mit einer Ankunft am Nachmittag. Gerlint kommt "am letzten Tage des Monates Mai" (S. 744) aus dem Internat zurück. Wiederum wird die Ankunft vorspielartig geschildert. Die Rückkehr Gerlints nach mehrjähriger Abwesenheit ist von grösserer Bedeutung als die alljährliche Einfahrt des Onkels und nimmt daher auch mehr Erzählzeit in Anspruch (sechs Seiten gegenüber zweieinhalb). Wiederum wird der nächste Vormittag hervorgehoben. Er bildet den primären Knotenpunkt des zweiten Abschnitts. Von den zehn Seiten, die mit dem Ankunftsmahl abschliessen, gehören die ersten neun (S. 750-759) zusammen. Sie entsprechen in der Erzählstruktur des ersten Abschnitts den neun Seiten des Beratungsgesprächs.

Doch sind die neun Seiten des zweiten Abschnitts symmetrisch dreigeteilt. Die ersten drei Seiten werden von der Begrüssungszeremonie im Prunksaal eingenommen. Auf drei weiteren Seiten wird Gerlint die ihr zur Verfügung stehende Dienerschaft vorgestellt. Die letzten drei Seiten, genau in der Mitte der Erzählung, zeichnen den so wichtigen Spaziergang Gerlints nach, auf dem sie eine "recherche du temps perdu" unternimmt. Sie glaubt, diesen Erinnerungsgang allein zu tun, bis sich herausstellt, dass Dietwin

---

[9]Die Tante ist demnach vierundvierzig und Gerlint zwanzig Jahre alt, da die Tante im zweiten Abschnitt zu ihr sagt: "Vor vierundzwanzig Jahren wäre ich eben so schmuck . . . dagestanden" (S. 745). Da die jungen Leute "auch wieder um sechs Jahre von einander abstehen" (S. 730), ist Dietwin also sechsundzwanzig Jahre alt.



ihr immer um weniges voraus, ebenfalls die Stätten der gemeinsam verlebten Kindheit aufsucht.

Der nächste Tag bringt mit der Ankunft Auguste von Schildens einen sekundären Knotenpunkt (S. 761-763). Danach verengt sich der Erzählfluss. Nur die Veränderungen, welche Gerlint mit ihrer Wohnung vornimmt, werden etwas ausführlicher beschrieben. In der Folge verebbt die Erzählzeit noch mehr. Gegenseitige Besuche der Verwandten, die Arbeit in der Gutsverwaltung und die Rosenpflege Gerlints werden in iterativ-durativer Raffung erwähnt. "So kam nach und nach der Herbst" (S. 769), der wie der Winter vorübergeht. Ähnlich werden die nächsten Zeitübergänge an den Jahreszeiten veranschaulicht, wobei durch das Rückerinnern an Vorhergegangenes die Gleichförmigkeit der Handlungsgegenwart zusätzlich betont wird: "Der Sommer verging, wie der vorige vergangen war, und der Winter verging auch so" (S. 773). "Der Herbst und der Winter vergingen, wie der frühere Herbst und Winter vergangen war" (S. 775).

In das Jahr nach Gerlints Rückkehr fällt als zweiter sekundärer Knotenpunkt des mittleren Abschnitts das nächste Geburtstagsgespräch der Geschwister, bei dem sie den bisherigen Misserfolg ihres heimlichen Heiratsplans zugeben müssen (S. 769-771). Es folgt der Rosenwettstreit und Gerlints unerwartete Niederlage. Dietwin hat die "stachlige Blütenwaffe"[10] in aller Stille gezogen. Der Besuch <u>seiner</u> Rosen bildet den dritten sekundären Knotenpunkt (S. 771-773).

---

[10]Christine Oertel, "Stifters Erzählung <u>Der fromme Spruch</u>," <u>Monatshefte</u>, XLII (1950), 232.



Im nächsten Sommer übertrifft Gerlint den Vetter. Die dazwischenliegenden zwölf Monate werden raffungsintensiv in wenigen Sätzen zusammengefasst. Dabei wird der Doppelgeburtstag völlig ausgespart. Auch der nächste Winter wird nur knapp berichtet. Der zweite Abschnitt endet mit dem dritten Doppelgeburtstag, dessen Beratungsgespräch ein beunruhigendes Rätsel ans Licht gebracht haben muss. Es kann auch in dem Gespräch zwischen Tante und Auguste am nächsten Morgen nicht gelöst werden, mit dem der dritte Abschnitt beginnt.

Das Gespräch bildet den ersten Knotenpunkt dieses Abschnitts (zweieinhalb Seiten), an den sich sogleich ein zweiter anschliesst, in der erzählten Zeit ein "Monat nach diesem Tage" (S. 778). Die Geschwister kommen zu einem ungewöhnlichen Beratungsgespräch zusammen (gut vier Seiten), da sie auf Grund des seltsamen Benehmens des jungen Paares eine chiastische Verwirrung vermuten. Knotenpunkt folgt in diesem letzten Abschnitt auch weiterhin auf Knotenpunkt. Fünf Tage nach der ersten Beratung treffen sich die Geschwister wieder. Auf den viereinhalb Seiten dieses dritten Knotenpunkts berichtet zunächst die Tante über ihr Gespräch mit Dietwin, dann der Onkel über das seinige mit Gerlint. Die Befürchtung einer chiastischen Verwirrung scheint sich zu bestätigen.

Um die "törichte Lächerlichkeit" (S. 784) in die natürlichen Bahnen zurückzudrängen, planen die Älteren eine Reise. Die Aussicht, einander nur noch selten sehen zu können, lässt Dietwin und Gerlint ihre stolze Zurückhaltung überwinden. Es kommt zur Liebeserklärung und damit zur Lösung der Konfliktsituation, die für das junge Paar zugleich die Lösung der Erzählspannung bedeutet.



Die Szene im Bildersaal, in der erzählten Zeit von ausschlaggebender Bedeutung, umfasst in der Erzählzeit etwa zwei Seiten und ordnet sich damit in die Reihe der noch folgenden Knotenpunkte ein. Dass es sich um den zentralen Knotenpunkt des dritten Abschnitts handelt, lässt sich an der eindeutigen Mittelpunktsstellung erkennen: drei Knotenpunkte sind vorausgegangen, drei folgen nach. In der Erzählzeit des Abschnitts drei beginnt die Szene im Bildersaal auf der dreizehnten von sechsundzwanzig Seiten.

Damit ist der Punkt erreicht, "an welchem der Sturm von Seite Dietwins beginnt" (S. 795). Die Liebeserklärung zieht drei weitere, einander gedrängt folgende Knotenpunkte nach sich: die Werbung Dietwins (zwei Seiten), welche die Erzählspannung für das ältere Paar löst, dann die etwas ausführlicher entwickelte, verwirrte und leicht beschämte Reaktion der Geschwister (zweieinhalb Seiten) und die bejahende Antwort Gerlints (anderthalb Seiten).

Die erzählte Zeit des übrigen Geschehens wird auf drei Seiten gerafft. Zehn Tage muss Dietwin auf die offizielle Antwort warten, zwei Tage später findet der prunkvolle Besuch von Onkel und Tante bei Dietwin in Weidenbach statt. Fünf weitere Tage müssen traditionsgemäss bis zur Verlobungsfeier vergehen. Die Hochzeit erfolgt sobald als möglich. Sie ist nicht an ein bestimmtes Datum gebunden. Es wird nur von dem Tag gesprochen, "der zu der Vermählung Dietwins und Gerlints festgesetzt war" (S. 799). Die Erzählung, welche mit einer präzisen Datums- und Zeitangabe einsetzt, klingt in eine zeitlich unbestimmte Zukunft hinüber.



Dem Prinzip einer allgemeineren Zeitangabe wird auch die spiegelbildartige Parallelhandlung der Werbung des Grafen von Steinheim um Auguste von Schilden unterworfen. Sie verzahnt sich ohne konkrete Datierung mit der Haupthandlung um Dietwin und Gerlint. Verlobung und Hochzeit des Nebenpaares folgen jeweils auf Verlobung und Hochzeit des Hauptpaares. Nach dem Doppelgeburtstag im darauffolgenden Frühjahr klingt das Erzählgeschehen mit der Übersiedlung von Onkel und Tante in naheliegende Nebenschlösser ruhig aus.

Überblicken wir die Ergebnisse dieser Untersuchung, so zeigt die Erzählzeit der ersten beiden Abschnitte eine relativ analoge Struktur. Der primäre Knotenpunkt (im ersten Abschnitt gibt es nur diesen einen) folgt jeweils auf eine vorspielartige Ankunft am Nachmittag und beschreibt die Ereignisse eines Vormittags auf Schloss Biberau. Im ersten Abschnitt ist dies die Ankunft des Bruders, wie sie sich alljährlich wiederholt. Die Erzählung setzt also mit einer Betonung des Gleichmasses im Leben der Geschwister ein. Im zweiten Abschnitt ist es die Ankunft der Nichte, die nach längerer Abwesenheit als Tochter des Hauses zurückkehrt. Mit der Ankunft Gerlints nähern wir uns der eigentlichen Handlung, sind aber immer noch in der Exposition, die sich über den ersten bis in die Mitte des zweiten Abschnitts hinzieht.

Vom Zeitpunkt dieser Ankunft an wird das schöne Gleichmass im Leben der Geschwister gestört. Danach nimmt das Gleichmass in immer stärkerem Masse ab, bis es zwei Jahre später, am Ende des



Abschnitts zwei, völlig geschwunden ist. Im dritten Abschnitt entfallen daher die auf Gleichförmigkeit deutenden Erwähnungen der Jahreszeiten, die zuvor "wie der frühere Herbst und Winter" (S. 775) oder "wie der vorige" (S. 773) ruhig vorübergingen.

Otto Pouzar irrt mit seiner Annahme, dass man sich im Frommen Spruch durchgehend "in uraltem, ruhigem Genuss und Besitz"[11] befindet. Das jüngere Paar muss sich diesen "ruhigen Genuss" erst durch die Überwindung der täuschenden Aussensicht erwerben. Die Älteren verlieren das anfängliche Gleichmass ihres Lebens und erreichen es erst wieder am Erzählende nach der Überwindung einer Krise, die in der täuschenden Aussensicht und in der Selbsttäuschung begründet ist. Die Gefährdung des Gleichmasses deutet sich schon im ersten Abschnitt zu Beginn des traditionellen Beratungsgespräches an, als der Onkel bemerkt, er habe diesmal etwas "Besonderes zu sagen" (S. 725). Verhaltener kommt es in der Tatsache zum Ausdruck, dass es sich um den fünfzigsten "Abschnittsgeburtstag" (S. 738) des Onkels handelt, der so aus der gleichmässigen Reihe der Geburtstage als etwas Besonderes herausragt.

In dem ausgedehnten Knotenpunkt des ersten Abschnitts bildet das neun Seiten lange Beratungsgespräch eine besonders betonte Knotenpunktsphase. Bei der Erörterung des Wunschziels einer Verbindung von Neffe und Nichte kommen hier alle für das Erzählgeschehen wissenswerten Aufbaufaktoren zur Sprache. Im zweiten

---

[11] Pouzar, Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen (Reichenberg, 1928), S. 119.



Abschnitt bildet der primäre Knotenpunkt eine gleich lange Erzählpartie. Anders als im ersten Abschnitt sind diese neun Seiten (S. 750-759) in sich strukturiert, und zwar in der Form einer symmetrischen Triade. Der Schwerpunkt des Vormittags liegt auf den letzten drei Seiten, die sich genau in der Mitte der Erzählung befinden. Nach der feierlichen Einführung Gerlints in den engeren Familienkreis (S. 750-753) und der Vorstellung der Dienerschaft (S. 753-756) führt ein Erinnerungsgang Gerlint zu den Stätten der Kindheit (S. 756-759), zu denen es auch Dietwin zu gleicher Zeit treibt.

Mit dem sich anschliessenden feierlichen Mittagsmahl ist die Hälfte der Gesamterzählzeit bereits überschritten (vierundvierzig von vierundachtzig Seiten). In der erzählten Zeit dagegen sind nur sechs Wochen von insgesamt drei Jahren vergangen (50% der Erzählzeit für die ersten 4% der erzählten Zeit). Dabei muss man sich vergegenwärtigen, dass die eigentliche Gegenwartshandlung noch gar nicht begonnen hat. Sie folgt mit dem allmählichen Übergang in den Alltag des Gutslebens erst auf das Zwischenspiel der Ankunft Augustes. Selbst dann zeichnet sich das ganze erste Jahr eher durch einen Mangel an Handlung aus.

Die Möglichkeit unterschwelliger Entwicklungen wird aber beim zweiten Geburtstagsgespräch vom Onkel angedeutet, als er von Dietwin sagt: "Eines Tages wird er mit der Tür ins Haus fallen" (S. 770). Beim Rosenwettstreit, dem dritten sekundären Knotenpunkt des Abschnitts zwei, zeigt sich, dass der junge Mann sehr viel "stürmischer verfahren" (S. 769) ist, als er sich anmerken liess,



Bis zu der Wiederkehr des Doppelgeburtstages am Ende dieses Abschnitts hat sich das stürmische Verfahren auf beide Liebende ausgeweitet.

Abschnitt drei unterscheidet sich im erzählerischen Baugesetz von den beiden ersten Abschnitten. Er ist durch eine fast ununterbrochene Folge von Knotenpunkten gekennzeichnet. Nach drei Knotenpunkten kulminiert diese Ballung in der Liebesszene. Hier löst sich die Handlungsspannung für das junge Paar, wie in den drei folgenden Knotenpunkten für das ältere Paar. Über die Parallelhandlung des Nebenpaares und über den erzählerischen Schlußstein der beiden Hochzeiten klingt die Erzählung in zunehmender Beruhigung aus. <u>Der Fromme Spruch</u> setzt also nicht nur mit einer Betonung des Gleichmasses im menschlichen Leben ein, sondern schliesst nach einer Lösung aller Konflikte auch fast märchenartig auf die gleiche Weise ab.

Das Zeitmass des Erzählens bestätigt im <u>Frommen Spruch</u> die formale Gliederung des Werkes in drei Abschnitte. Genau in der Mitte der Erzählzeit eines jeden Abschnitts befindet sich eine besonders bedeutsame einlässige Erzählpartie: das Beratungsgespräch (besonders hervorgehobene Knotenpunktsphase) im ersten, der Erinnerungsspaziergang (dritter Teil des primären Knotenpunkts) im zweiten, die Liebesszene (mittlerer von sieben kürzeren Knotenpunkten) im dritten Abschnitt.

An diesen erzählintensiven Konzentrationsstellen verdichtet sich das erzählte Geschehen. Die Handlungslinie der ganzen Erzählung lässt sich allein aus diesen drei Stellen erschliessen.



Alle drei betreffen das Verhältnis der beiden Liebenden zueinander. Der handlungsfördernde Irrtum der Älteren ist interessanterweise aus diesen Stellen ausgeklammert. Er ist nur Nebenhandlung, die Haupthandlung bezieht sich ausschliesslich auf das junge Paar.

Im Abschnitt eins werden an dieser Stelle die Beziehungen zwischen Dietwin und Gerlint vom Standpunkt der Geschwister erläutert. Im Abschnitt zwei werden die Liebenden in ihrem wahren Verhältnis zueinander gezeigt: beide suchen--unabhängig voneinander, aber sich erkennend--die wichtigsten Stätten ihrer gemeinsam verlebten Kindheit auf. Der Gegenliebe nicht sicher, sind sie zu stolz, den ersten Schritt der Annäherung zu wagen. Die resultierende Spannung, die sich in mannigfaltigen, von der Umgebung missverstandenen Handlungen entlädt, löst sich erst in der Liebesszene, dem mittleren Knotenpunkt des Abschnitts drei, mit dem Geständnis der gegenseitigen Liebe.

Das Erzählprinzip der zunehmenden Raffungsintensität ist im Frommen Spruch stark ausgeprägt. Nach der Erstellung des Erzählfundaments entwickelt sich die Handlungslinie in der vorgegebenen Weise bis zum Höhepunkt der Liebesenthüllung. Hier wird der Leser in besonderem Masse zu einer synthetischen Überschau angeregt. Die Knotenpunkte sind in dieser Erzählung aber noch auf eine weitere Weise an der Werkkontur beteiligt, und zwar durch die Art und durch die Verteilung dieser Stellen innerhalb des Erzählgefüges.

Die expositionsartige erste Hälfte der Erzählung ist durch wenige, aber ungewöhnlich lange, einlässige Erzählpartien bestimmt. Abweichend vom Beratungsgespräch im ersten Abschnitt, zeigt die



erzählintensive Konzentrationsstelle im zweiten Abschnitt keine durchgehende Struktur mehr. Sie ist dreigeteilt und leitet so zu der Ballung von kürzeren, einander Schlag auf Schlag folgenden Knotenpunkten des letzten Abschnitts über. Dieses Gestaltungselement ist für die zweite Hälfte der Erzählung charakteristisch, welche das eigentliche Handlungsgeschehen enthält. Parallel zu der Entwicklung des Liebesverhältnisses überstürzt sich im dritten Abschnitt die Folge der Ereignisse von der Konzentrationsstelle der Liebesszene an.

Durch diese Szene werden alle vorangegangenen Ereignisse neu beleuchtet und von der Hülle der Täuschung befreit. Der Blick des Lesers wird aber nicht nur zurück, sondern gleichzeitig auch vorwärts auf die übrigen Begebnisse der erzählten Zeit gelenkt und darüber hinaus in eine nicht mehr erzählerisch vergegenwärtigte Zukunft. Auf diese Weise offenbart sich an dieser Stelle die Mehrschichtigkeit der Erzählzeit, in der sich in einem einzigen Augenblick die gesamte Erzählzeit symbolisch verdichtet.

Der Waldbrunnen

Im Rahmen des Waldbrunnen fehlen präzise zeitliche Hinweise, doch lassen sich drei verschiedene Zeitschichten erkennen. Der Rahmenerzähler macht im Sommer eine Dienstreise und begegnet dabei einem Zigeunermädchen, das ihn an die Schönheit der jungen Frau erinnert, die er als junger Student auf dem Rigi gesehen hat. Wenig später erfährt er die Begebenheiten des Binnengeschehens,



in deren Zentrum jene unvergleichliche Frau steht. Auf die Binnengeschichte folgt im abschliessenden Rahmen ein erneuter Besuch des Rigi, bei dem der Erzähler erfährt, dass auch die schöne Frau vor kurzem dort gewesen ist.

Das Binnengeschehen beginnt im Frühsommer mit der ersten Fahrt Stephans und der Kinder in die Waldgegend, wo sie von jetzt ab die Sommermonate verbringen werden. Franz und Katharina können weite Wanderwege bewältigen und mögen, nach der Verständigkeit ihrer Antworten zu urteilen, etwa zwölf und zehn Jahre zählen. Der erste Sommer wird ausführlich berichtet, der zweite viel kürzer, der dritte ganz knapp. Danach heisst es iterativ-durativ: "Und wie bisher kam der alte Stephan nun alle Sommer in die Waldhäuser" (S. 673). Nimmt man für diesen unbestimmten Zeitraum ein Minimum von vier Jahren an, so ergibt sich eine erste Epoche von sieben Jahren.

Am Anfang der zweiten Epoche wird von den Enkeln und der etwa gleichaltrigen Juliana gesagt, dass sie, "wenn auch nicht so stark, doch fast so hoch wie erwachsene Leute" (S. 674) geworden sind. Dieser Satz leitet den entscheidenden achten Sommer ein, der wieder einlässiger erzählt wird. Er bringt das Liebesgeständnis von Franz und Juliana und bald darauf die Weigerung des Mädchens, das Angebot Stephans anzunehmen und mit in die Stadt zu ziehen. Erst im dritten folgenden Jahr kehren Stephan und seine Enkelkinder in die Waldgegend zurück. Bald ist "wieder ein Zusammensein wie früher. . . . Und so geschah es mehrere Jahre" (S. 679). Interpretiert man



dieses "mehrere" als ein Minimum von drei Sommern, so ergibt sich eine zweite Einheit von sieben Jahren.

Franz müsste also vierundzwanzig, Juliana und Katharina etwas jünger sein, als die Grossmutter stirbt. Erst mehrere Jahre später schliesst das Binnengeschehen mit der Hochzeit ab. Stephan dürfte inzwischen etwa fünfundsiebzig sein. Anfangs wird er zwar als alter Mann bezeichnet, aber "nach unseren heutigen Vorstellungen ist er wohl noch kein eigentlich alter Mann, etwa ein Endfünfziger."[12] Das Urteil des Rahmenerzählers, die Frau auf dem Rigi möge "zweiundzwanzig oder vierundzwanzig, . . . [oder] auch jünger gewesen sein" (S. 644), kann nicht stimmen, sonst wäre Juliana im ersten Sommer kaum fünf Jahre alt. Nach den Worten des Lehrers ist sie zu dieser Zeit der Schule schon fast entwachsen.

Wir wollen hier keine Beckmesserei treiben, sondern nur darauf aufmerksam machen, dass im Waldbrunnen, abweichend von den anderen späten Erzählungen exakte Altersangaben und andere genaue zeitliche Vermerke fehlen. Es herrscht eher eine märchenartige Atmosphäre, in welcher nicht das einzelne Jahr, wohl aber die allmähliche Entwicklung der Kinder zu erwachsenen jungen Menschen, vornehmlich die Entwicklung des wilden Mädchens, betont wird. Daher umfasst die erzählte Zeit einen grösseren Zeitraum. Mit der Rahmenhandlung ergeben sich rund dreissig Jahre. Vierzehn davon

---

[12] Joachim Müller, "Stifters spätere Erzählungen," ASILO, IX (1960), 84.



beansprucht die Binnenhandlung, in der wir zwei gleich lange Epochen von je sieben Jahren ermitteln konnten.

Auf diese beiden Epochen wird sich unsere Untersuchung beschränken. Die abschliessenden etwa drei Jahre bis zur Hochzeit werden am Ende der Binnenerzählung raffungsintensiv in einem einzigen, epilogartigen Satz skizziert. In der erzählten Zeit ist mit der Hochzeit der Schlußstein der dargestellten Entwicklung gesetzt, in der Erzählzeit spielt diese Epoche keine Rolle.

Das einzelne Jahr ist in dem als wahrscheinlich erarbeiteten Zeitraum von zweimal sieben Jahren durch das Aufeinanderfolgen der Jahreszeiten vergegenwärtigt. Die kontinuierliche Zeitfolge des Geschehens ist nicht durch konkrete Daten in bestimmte Perioden unterteilt. Selbst die Wochentage bleiben ungenannt.[13] Die episch ruhig dahinfliessende Zeit ist dennoch sorgfältig strukturiert, aber ausschliesslich mit betont allgemeinen Zeitbestimmungen. Die Binnenerzählung beginnt märchenhaft unbestimmt: "Einmal fuhr ein alter Mann mit zwei jungen Begleitern . . . dem bairischen Walde entgegen" (S. 644). Ein "des andern Tages" (S. 651) schliesst sich an, gefolgt von "nach einigen Tagen" (S. 655) und "einmal, als er nach langer Zeit in die Schule kam" (S. 655). Nach einem weiteren "eines Tages" (S. 657) erreichen wir "eines Morgens, da alles gepackt war" (S. 661), das Ende des ersten Waldaufenthalts. Die Reihe dieser Beispiele lässt sich beliebig verlängern.

---

[13]Eine Ausnahme bildet einzig die mehr beiläufige Erwähnung des ersten Sonntags im ersten Sommer: "Den Vorsteher werde ich übermorgen am Sonntage besuchen, da ich bis dahin geordnet bin" (S. 651).



In dem ruhig-steten Durchmessen der als Kontinuum empfundenen Zeit taucht der einzelne Tag in der Folge der Jahreszeiten unter. Das enspricht dem Zeitgefühl der Waldleute. Ihr Leben ist von dem grösseren Rhythmus des Jahreskreises bestimmt, der mit dem Zyklus des Wachsens und Ruhens der Natur übereinstimmt. Auf diese Weise wird auch analog die allmähliche Entwicklung Julianas verdeutlicht. Nur stufenweise, über eine Reihe von Jahren kann die Zähmung des Naturkindes gelingen. Wie in der Natur muss dabei eine Zeit des Wachsens mit einer solchen des Ruhens wechseln. Wie in der Natur fällt das Ruhen in den Winter, den Juliana ohne Stephan und die Kinder verbringt, da diese regelmässig in die Stadt zurückkehren.

Nur zweimal wird die kalte Jahreszeit beschrieben, nicht wie sie in der Stadt, sondern wie sie in der Gegend des Waldbrunnens erlebt wird. Diese beiden Winter ragen aus dem ruhigen, durch die Folge der wärmeren Jahreszeit veranschaulichten Zeitverlauf heraus. Sie folgen jeweils auf einen besonders einlässig erzählten und daher als bedeutend hervorgehobenen Sommer, den ersten und den achten. Auch die Erwähnung des Winters deutet so auf eine Einteilung des Erzählgeschehens in zwei Epochen von je sieben Jahren.

Die Binnengeschichte des Waldbrunnen setzt mit einer sehr breit beschriebenen Partie ein. Zwei aufeinanderfolgende Tage werden einlässig durcherzählt. Der Reisetag nimmt fast sieben, der folgende, erste Aufenthaltstag in der Waldgegend gut vier von den siebenunddreissig Erzählseiten der Binnenhandlung ein.



Die beiden ersten Tage beanspruchen infolgedessen ein gutes Viertel der gesamten Erzählzeit.

Innerhalb des Reisetages sind zwei Partien durch besondere Erzählintensität betont. Der erste Knotenpunkt zeichnet sich durch Länge (vier Seiten) und durch den Gebrauch der direkten Rede aus. Während der mittäglichen Rast führt Stephan ein grösstenteils monologisierendes Gespräch mit Franz und Katharina. Dabei weist er auf den bereits sichtbaren Wald und auf die Naturphänomene von Wasser und Luft, durch welche er seine verlorene Fröhlichkeit und Gesundheit wiederzugewinnen hofft. Den Verlust führt er auf Amtsgeschäfte, auf erlebten Kummer und auf Liebesmangel zurück. Der Liebesmangel offenbart sich auch am zweiten Knotenpunkt des gleichen Tages, der mit zwei Seiten halb so lang wie der erste ist. Die Reisenden erreichen nach einer längeren Fusswanderung gegen Abend das weisse Schreinerhäuschen.

Der zweite Tag der Erzählung ist ähnlich auf zwei zentrale Partien hin strukturiert. Dabei wird der erste Knotenpunkt, ein Besuch in der Waldschule, auf drei Seiten, der zweite Knotenpunkt, ein Besuch des Waldbrunnens, auf gut einer Seite geschildert. Hier ist also das bisher in der Seitenverteilung herrschende Prinzip durchbrochen. Der erste Teil der Erzähleinheit hatte bisher immer etwa doppelt soviel Erzählzeit inne als der zweite Teil. Der Reisetag hatte sieben, der zweite Tag vier Seiten; die erste Partie des Reisetags hatte vier, die zweite zwei Seiten. (Eine ähnliche Korrelation gilt auch für die grösseren Erzähleinheiten: der erste Sommer hat sechzehn, der zweite neun Seiten).



In dem am zweiten Erzähltag veränderten Verhältnis von 3:1 statt 2:1 ist die Zentralstellung Julianas für das Erzählganze angedeutet. Durch den Lehrer hören wir an dieser besonders einlässig erzählten Stelle zum ersten Mal von dem wilden Mädchen. Der vierte Knotenpunkt beschreibt den Besuch des Waldbrunnens und steht ebenfalls mit Juliana in Verbindung. Der naturmagische Ort spielt in den Beziehungen zwischen dem alten Mann und dem jungen Mädchen eine wichtige Rolle und versinnbildlicht zugleich die spätere gegenseitige Heilung.

Die nächste einlässige Erzählpartie betrifft einen Schulbesuch "nach langer Zeit wieder" (S. 655), bei dem Stephans erzieherische Geduld und Klugheit die ersten Früchte trägt. Durch die Geschenke angezogen zeigt ihm das wilde Mädchen aus freien Stücken seine Arbeiten. Der alte Mann erstaunt über die seltsamen Worte im Schreibheft, welche ihn auf die dichterische Wesensart des jungen Menschen aufmerksam machen. Als Folge dieser Entdeckung besucht Stephan bald das graue Holzhäuschen. Bei dem relativ eingehend erzählten Besuch, dem sechsten Knotenpunkt, erfährt er eine schroffe Abweisung durch das Mädchen, die er unverzüglich respektiert.

Im Vergleich zu dem ersten Sommeraufenthalt wird für die gleiche erzählte Zeit des zweiten Jahres nur halb soviel Erzählzeit verwendet (neun Seiten). Zwei Knotenpunkte, der siebte und achte, zeichnen sich ab. An zwei aufeinanderfolgenden Tagen wird je ein Besuch bei Juliana beschrieben, der erste auf fünf, der zweite auf einer Seite. Der erste Besuch des zweiten Sommers macht den



Hauptknotenpunkt des ganzen Werkes aus. Er ist zugleich das erzählerische Mittelstück des Waldbrunnen. Mit fünf Seiten beansprucht er mehr als die Hälfte der Erzählzeit, die für den ganzen zweiten Sommer zur Verfügung steht. Er übertrifft damit sogar die Breite des ersten Knotenpunkts.

An dieser Gelenkstelle des Erzählens wird das entscheidende Entgegenkommen des wilden Mädchens beschrieben. Vom Waldbrunnen führt es Stephan freiwillig zur Grossmutter. Am nächsten Tag wird der Besuch wiederholt und das Mädchen reich beschenkt. Julianas überwundene Isoliertheit spiegelt sich in dem glücklichen Lächeln der Grossmutter. Die Zähmung der Wilden ist gelungen.

Danach verengt sich der Erzählfluss und berichtet den Rest des Sommers iterativ-durativ. Stephan "kam nun öfter mit Franz und Katharina in das Holzhäuschen" (S. 669), "das wilde Mädchen kam auch sehr oft in das Schreinerhäuschen" (S. 670) und alle Tage, wenn der Grossvater "mit den Kindern zu dem Waldbrunnen ging, kam das wilde Mädchen auch" (S. 670). Der gleiche ausschwingende Rhythmus ist auch an den beiden ersten Erzähltagen und an den beiden Besuchstagen im zweiten Sommer zu beobachten. Ähnlich verebbt die Folge der Jahre allmählich in das episch weiträumige "und in diesem Sommer war es wieder, wie es in dem vorigen gewesen war" (S. 672). Nach dem sehr breit erzählten ersten und dem viel geraffter beschriebenen zweiten Sommer wird der dritte auf nur zwei Erzählseiten zusammengedrängt.

Die Hälfte davon schildert die Liebesbezeugung Julianas für Stephan und die Erschütterung des alten Mannes. Dieses Ereignis,



der neunte Knotenpunkt, ist das einzige, das aus dem raffungsintensiv gebrachten dritten Sommer herausragt. In der Folge verklingt das Geschehen völlig im Gleichmass einer Zeit, die ohne Höhe- oder Tiefpunkte ruhig verläuft: "Und wie bisher kam der alte Stephan nun alle Sommer in die Waldhäuser, und es war, wie es immer bisher gewesen war" (S. 673).

Mit dem achten Sommer, den wir als den Beginn der zweiten Erzählepoche ermittelten, weitet sich der Erzählfluss wieder. Auf viereinhalb Seiten werden die Ereignisse dieses entscheidenden Waldaufenthalts knapp nachgezeichnet. Drei Knotenpunkte fallen in diesen Sommer. Am ersten ruft Juliana auf dem hohen Stein des Brunnens Goethe-Verse und drückt dadurch ihre Liebesnot, aber auch ihren inneren poetischen Reichtum aus. Am zweiten umarmen und küssen sich Franz und das zerlumpte Kind. Am dritten sieht sich Juliana gezwungen, das Angebot Stephans abzulehnen, sie zur weiteren Ausbildung in die Stadt mitzunehmen.

Die hier aufgezeigte Konfliktsituation enthält tragische Elemente. Die sittlich korrekte Entscheidung des Mädchens ist mit der scheinbar endgültigen Trennung von Franz, Stephan und Katharina verbunden. So liefert sich Juliana erneut der Gefahr einer Total-Isolierung unter der Waldleuten aus. Die einschneidende Bedeutung dieses Sommers wird durch die zweite Erwähnung des Winters und durch das Leerstehen des Schreinerhäuschens in den beiden folgenden Jahren akzentuiert. Erst im vierten Sommer der zweiten Epoche erscheinen Stephan und die Seinen wieder. Sie kommen "erst, da schon der grösste Teil des Sommers verflossen



war" (S. 679); sie fahren "viel früher als sonst wieder fort" (S. 679), aber der abgebrochene Kontakt ist wiederhergestellt und die Tragik abgewendet.

Die letzten Begebnisse, unter Einschluss dieses Sommers, und die Jahre bis zur Hochzeit nehmen nicht mehr als zweieinhalb Erzählseiten ein. Im Sommer der Rückkehr, wo bald "wieder ein Zusammensein wie früher" (S. 679) herrscht, wird nur der erste Besuch im Holzhäuschen relativ gedehnt erzählt. Im Zentrum der Erzählzeit zu Ende des Waldbrunnen stehen zwei aufeinanderfolgende Tage im siebten Jahr der zweiten Epoche. Sie geben nach dem Tod der Grossmutter ihr Begräbnis wieder und Julianas Entschluss, Stephan und Franz in die Stadt zu folgen. "In kurzer Zeit darauf" (S. 681) erfolgt die Abreise, und da "mehrere Jahre vergangen waren, [legte] Stephan die Hand seines Enkel Franz in die seines Kindes Juliana, wie er sie nannte" (S. 681).

Die Untersuchung der wechselnden Korrelation von Erzählzeit zu erzählter Zeit weist für den Waldbrunnen auf eine Einteilung der erzählten Zeit in zwei gleich lange Epochen von je sieben Jahren. Diese beiden Epochen werden in der Erzählzeit sehr unterschiedlich behandelt. Im wesentlichen herrscht ein Raffungsprinzip, das von anfänglich breitem Erzählen zu immer grösserer Raffungsintensität fortschreitet.

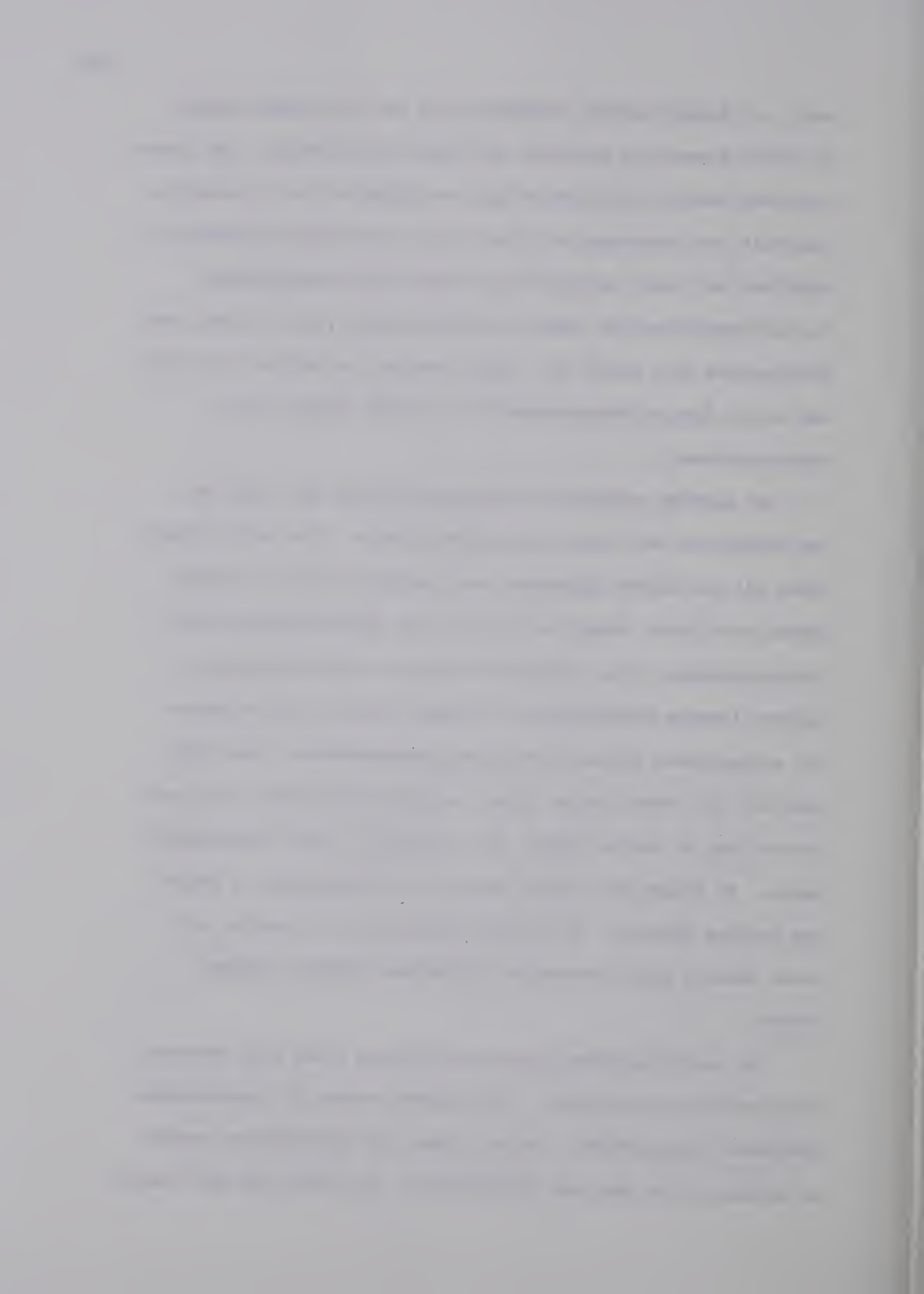
Das sei an den ersten sieben Jahren zusammenfassend aufgezeigt. Jede einzelne Erzähleinheit in dieser ersten Epoche beansprucht für die erste Erzählpartie der Einheit erheblich



mehr, oft doppelt soviel Erzählzeit als für die zweite Partie. Der erste Sommer hat sechzehn, der zweite neun Seiten. Der Reisetag nimmt sechs, der folgende Tag vier Erzählseiten in Anspruch. Innerhalb des Reisetages wird der erste Knotenpunkt einlässigen Erzählens auf vier, der zweite auf zwei Seiten beschrieben. Die Raffungsintensität nimmt im dritten Sommer, der nur gut zwei Erzählseiten hat, stark zu. Danach werden die letzten vier Jahre der ersten Epoche iterativ-durativ in einen einzigen Satz zusammengefasst.

Die gleiche zunehmende Raffungsintensität gilt auch für das Verhältnis der ersten zur zweiten Epoche. Die zweite Epoche nimmt mit nur sieben gegenüber den dreissig Seiten der ersten Epoche noch nicht einmal ein Viertel der Gesamterzählzeit des Binnengeschehens ein. Ausserdem lässt die erste Epoche ein anderes inneres Strukturgesetz erkennen als die zweite Epoche. Die anfänglichen sieben Jahre haben gewissermassen einen Zweischritt: die ersten beiden Sommer werden durcherzählt, die zwei ersten Tage im ersten Sommer, die wiederum je zwei Knotenpunkte haben. Es folgen die beiden Besuche im Holzhäuschen zu Beginn des zweiten Sommers. Bei diesem Zweischritt ist jeweils der erste Schritt durch besonders einlässiges Erzählen stärker betont.

Die abschliessenden sieben Jahre haben einen sehr kunstvoll durchgeführten Dreischritt. Drei Sommer werden in regelmässigen Abständen hervorgehoben. Dabei liegen die Schwerpunkte jeweils am Anfang und am Ende des Dreischritts. Der erste und der siebte,

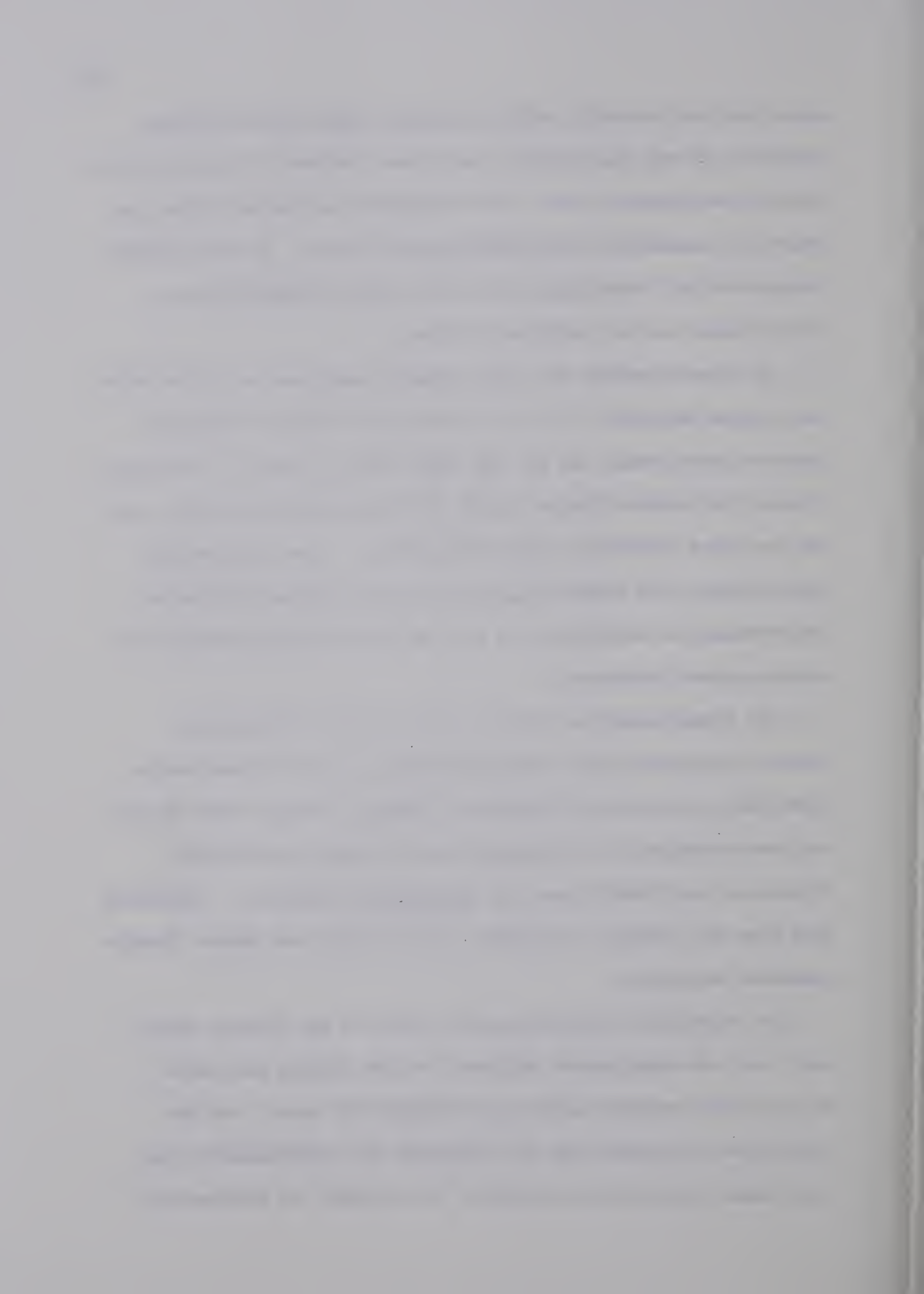


nicht aber der ebenfalls betonte mittlere Sommer dieser Periode enthalten je drei Knotenpunkte, von denen wiederum der erste und der letzte hervorgehoben werden. Für die Epoche als Ganzes bleibt das Gesetz der zunehmenden Raffungsintensität gültig. Der erste Sommer beansprucht mit viereinhalb Seiten die längste Erzählzeit, der letzte Sommer hat nur anderthalb Seiten.

Die Binnenstruktur der ersten Epoche bezeichnet auf diese Weise ein ruhiges Schreiten, bei dem auf den ersten Schritt besonders geachtet werden muss, als sei das Gehen erst zu lernen. Die Binnenstruktur der zweiten Epoche gleicht eher einem heiteren Hüpfen, als sei die Kunst des Gehens inzwischen gelernt. Diese Entwicklung parallelisiert die Lösung Julianas aus ihrer Daseinsbeschränkung. Das Zeitmass des Erzählens wird hier zu einem wichtigen Moment des erzählerischen Geschehens.

Die erzählintensiven Partien sind in dieser Erzählung so verteilt, dass die ersten vier Knotenpunkte, an den beiden ersten Erzähltagen, eine Art von Exposition bilden. Auf gut einem Viertel der Gesamterzählzeit des Binnengeschehens werden die Personen, Situationen und Verhältnisse des _Waldbrunnen_ eingeführt. Sorgfältig wird hier das Fundament geschaffen, aus dem sich das spätere Erzählgeschehen entwickelt.

Der eigentliche Handlungsbeginn setzt mit dem fünften Knotenpunkt ein, dem Schulbesuch Stephans, bei dem Juliana zum ersten Mal aus ihrer extremen Isolierung herausgelockt wird. Wie die ersten vier, so bilden auch die folgenden vier Knotenpunkte--über zwei Sommer verteilt--eine Einheit. Sie enthält die Kernhandlung



der ersten Epoche: die Zähmung des wilden Mädchens. In diese Erzähleinheit fällt die Entwicklung des Vertrauens Julianas zu Stephan, von dem ersten Sich-Öffnen beim Schulbesuch und der Umarmung beim ersten Abschied bis zu dem Einbeziehen des alten Mannes in die Welt des Kindes im nächsten Sommer, als es den Grossvater zur Grossmutter führt. Dies geschieht im siebten, dem Hauptknotenpunkt und strukturellen Mittelstück des Waldbrunnen, zu dem der achte eine Vertiefung und Festigung des Vertrauens-Verhältnisses nachträgt.

Darauf folgt die übrige erzählte Zeit der ersten Epoche, immerhin noch fünfeinhalb Jahre, auf viereinhalb Erzählseiten. Diese Abbreviatur ist möglich, weil Julianas fortschreitende Entwicklung--auf die Lösung von Liebesmangel und Aussermenschlichkeit hin--in dem Vorangegangenen beschlossen ist und daher erzählerisch ausgespart werden kann.

Aus dieser so sehr gerafften Erzählpartie ragt im dritten Sommer nur ein einziger, der neunte Knotenpunkt heraus. Er schildert die verhaltene Liebesgeste des Mädchens, die Tränen und das Dankgebet des alten Mannes. Im Rahmen des Möglichen ist der beiderseitige Liebesmangel an dieser Stelle behoben. Die mit dem Waldbrunnen zusammenhängenden Handlungsfäden laufen hier aus. Parallel dazu läuft auch die Erzählintensität der ersten Epoche aus. Für eine Reihe von Jahren verebbt die Erzählzeit völlig.

Doch ist die Handlungsspannung, die mit Juliana als Hauptperson zusammenhängt, hier noch nicht gelöst. Sie verstärkt sich erneut mit der Ausweitung des Erzählflusses im achten Sommer. Damit setzt die



zweite Epoche ein, deren Knotenpunkte Juliana und Franz und die Entwicklung ihrer auf Ehe gerichteten Liebe betreffen und für beide junge Menschen zum fruchtbaren Ausschöpfen ihres Daseins führen. Nach der Trennung im ersten Sommer, der Wiederaufnahme des Kontaktes im dritten und den entscheidenden Ereignissen im siebten Sommer steht der ehelichen Verbindung nichts mehr im Wege. Das Schlussereignis der Hochzeit liegt als Gipfel des Binnengeschehens bereits ausserhalb der zweiten Epoche und wird durch das letzte Erscheinen des Paares auf dem Rigi nochmals überhöht.

Die Korrelation von Erzählzeit zu erzählter Zeit ist ein wesentliches Strukturprinzip des Waldbrunnen, das entscheidend an der Konturierung des Binnengeschehens beteiligt ist. Die Zweistufigkeit des Liebeserlebnisses Julianas spiegelt sich in der Zweiteilung der Erzählzeit. Auf der breiten Grundstufe der zwischenmenschlichen Liebe, wie sie in der ersten Epoche in dem Verhältnis Juliana-Stephan veranschaulicht wird, stockt sich die Liebe zum Lebenspartner auf, wie sie sich in der zweiten Epoche in dem Verhältnis Juliana-Franz zeigt. Die Verbindungsstelle der beiden Epochen ist durch äusserste Raffungsintensität und durch eine Veränderung der Binnenstruktur markiert. Das ausgeprägt starke Raffungsprinzip gilt für beide Epochen und wirkt daher vereinheitlichend für das ganze Binnengeschehen. Es beherrscht die erste und die zweite Epoche durchgehend bis zum Höhepunkt der Kernhandlung, der Hochzeit, und darüber hinaus bis zur letzten Veranschaulichung des Paares auf dem Rigi am Ende des Rahmens.



KAPITAL V

RÜCKWENDUNGEN

In den Rückwendungen und den Vorausdeutungen eines Erzählwerkes kommen der Gefügecharakter und die sphärische Geschlossenheit eines sprachlichen Kunstwerkes besonders deutlich zum Ausdruck. Rück- und vorgreifende Äusserungen des Erzählers oder der handelnden Personen bilden die Gelenkstellen einer Erzählung, an denen die übergreifende Ko-existenz von Einzelteilen sichtbar wird.

Mit Ausnahme der Erzählwerke, in denen rückgreifende Äusserungen die Haupthandlung ausmachen, ordnen Rückwendungen vergangenes Geschehen synchronisierend in die Erzählung ein,um die Handlungsgegenwart zu erklären oder um sie perspektivisch zu vertiefen. Wir unterscheiden mit Eberhard Lämmert aufbauende, eingeschobene und auflösende Rückwendungen. Ein Dichter, der wie Stifter *in medias res* beginnt, ist genötigt, möglichst bald das vorangegangene Geschehen nachzuholen:

> Diese nachgeholte Exposition nennen wir *aufbauende* Rückwendung, weil der Erzähler hier *Material*--faktische Vorgänge zumeist, aber auch seelische Entwicklungen--zusammenträgt, welches den isoliert vergegenwärtigten Handlungseinsatz in einen verständlichen Zusammenhang einfügt und gleichzeitig die Entfaltung künftiger Phasen unterbaut.[1]

Eingeschobene Rückwendungen unterteilen wir, wie Lämmert, in parallele und abschweifende Rückschritte, in Rückgriffe und in

---

[1] Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 3. unveränderte Aufl. (Stuttgart, 1968), S. 104.



Rückblicke. Rückschritte gleichen den aufbauenden Rückwendungen in Charakter und Funktion. Sie begründen ebenfalls gegenwärtiges und zukünftiges Geschehen. Parallele Rückschritte ermöglichen dem Dichter das Ausspinnen einzelner, voneinander getrennter Handlungsfäden. Abschweifende Rückschritte erweitern und runden das Bild der Menschen und der dargestellten Welt. Sie überlagern sich mit den Hauptvorgängen.

Jedes Erzählen weist in vielfältiger Form Rückgriffe auf, die in das Erzählganze eingewobene Erinnerungen darstellen. Diese Rückgriffe werden in die Gegenwart miteinbezogen, ohne dass die fortschreitende Handlung dadurch unterbrochen wird. Im Rückblick dagegen wird in einer visionären Überschau die Summe eines vergangenen Lebens gezogen. Vergangenheit kann hier so stark in die Gegenwart hineingerissen werden, dass beide nicht mehr voneinander zu trennen sind.

Die auflösende Rückwendung erhellt blitzartig bisher unverständlich gebliebene Ereignisse oder Zusammenhänge. Sie löst die Erzählspannung und ist das Gegenstück zu der aufbauenden Rückwendung. In umgekehrter Blickrichtung wird hier Vergangenheit von der Gegenwart her entlarvt. Die stark synchronisierende Wirkung dieses Strukturmittels liegt auf der Hand: Gegenwart und Vergangenheit antworten einander.



Nachkommenschaften

In den Nachkommenschaften teilt der Ich-Erzähler die vor dem Erzähleinsatz liegenden Begebenheiten in einer kurzen aufbauenden Rückwendung mit, welche in die Exposition eingelagert ist. Die Gegenwart schiebt sich hier als die vorherrschende Erzählebene über die Vergangenheit. Das Ende der Rückwendung, "allein die Farben hatte ich nun einmal angeschafft, . . . und ich malte weiter," ist fast unkenntlich, da es nahtlos in die wiederaufgenommene Exposition übergeht, "das Malen ist mir lieber als die ganze Welt" (S. 569).

Die Exposition, teils berichtend, teils reflektierend, unterstützt die Funktion der aufbauenden Rückwendung. Beide Erzählelemente stehen in engster Beziehung zu Friedrichs jetzigem Lebensinhalt. Alle von dem jungen Maler in der aufbauenden Rückwendung zusammengetragenen Bausteine sind nur auf diesen einen Gehalt hin gerafft, so dass die gesamte Exposition der Erzählung den Titel "Der Landschaftsmaler" nahezulegen scheint.

Friedrichs Gegenbild, der praktisch-tätige Peter, wird bereits in der Exposition erwähnt, welche die erste Erzählpartie bildet (S. 565-573). Am Anfang der eigentlichen Handlungsgegenwart, mit der die zweite Phase einsetzt (S. 574-604), wird er zum Gesprächspartner Friedrichs. Erst danach erfährt der Leser--aus der Perspektive der Lüpfwirtin--seinen Namen und seine Lebensgeschichte in einem kurzen abschweifenden Rückschritt.



Bald hat Peter genügend Einblick in Friedrichs Wesen gewonnen, um, scheinbar unvermittelt, dessen Absage an die Malerei vorauszusagen.

Es folgt der ausgedehnte abschweifende Rückschritt der Rodererchronik. Dieser Rückschritt bezeichnet "die grosse epische Zäsur"[2] der Erzählung und ist entscheidend an ihrer Werkstruktur beteiligt. Das Panorama der Rodererwelt lagert sich über die Haupthandlung: in der Charakterisierung und in dem Schicksal der Vorfahren spiegelt sich Friedrichs Wesen und Leben. Die Überlagerung wird auch in den Unterbrechungen des Rückschritts offenbar, mit denen zweimal auf die Ebene der Erzählgegenwart zurückgeschaltet wird.

Peter ist gewiss, dass Friedrich dem gleichen Geschlecht angehört. Einmal ist Friedrich wie alle Roderer "von der Unaufhörlichkeit seines Strebens schlechterdings durchdrungen" (S. 592), zum andern besitzt er alle typischen äusseren Merkmale des Stammes. Darauf weist Peter in den beiden Erzählpartien, welche den abschweifenden Rückschritt unterbrechen (S. 592, 597). Beide Male wertet Friedrich die Ähnlichkeit als Zufall ab, obwohl er sich der Stammeszugehörigkeit durchaus bewusst ist.

Peters eigene Lebensgeschichte zeichnet sich durch die stärkste Synchronisierung mit der Haupthandlung aus. Sein Leben verläuft genau parallel zu dem Friedrichs. So wird im letzten Teil des Rückschritts nicht allein die Handlungsgegenwart

---

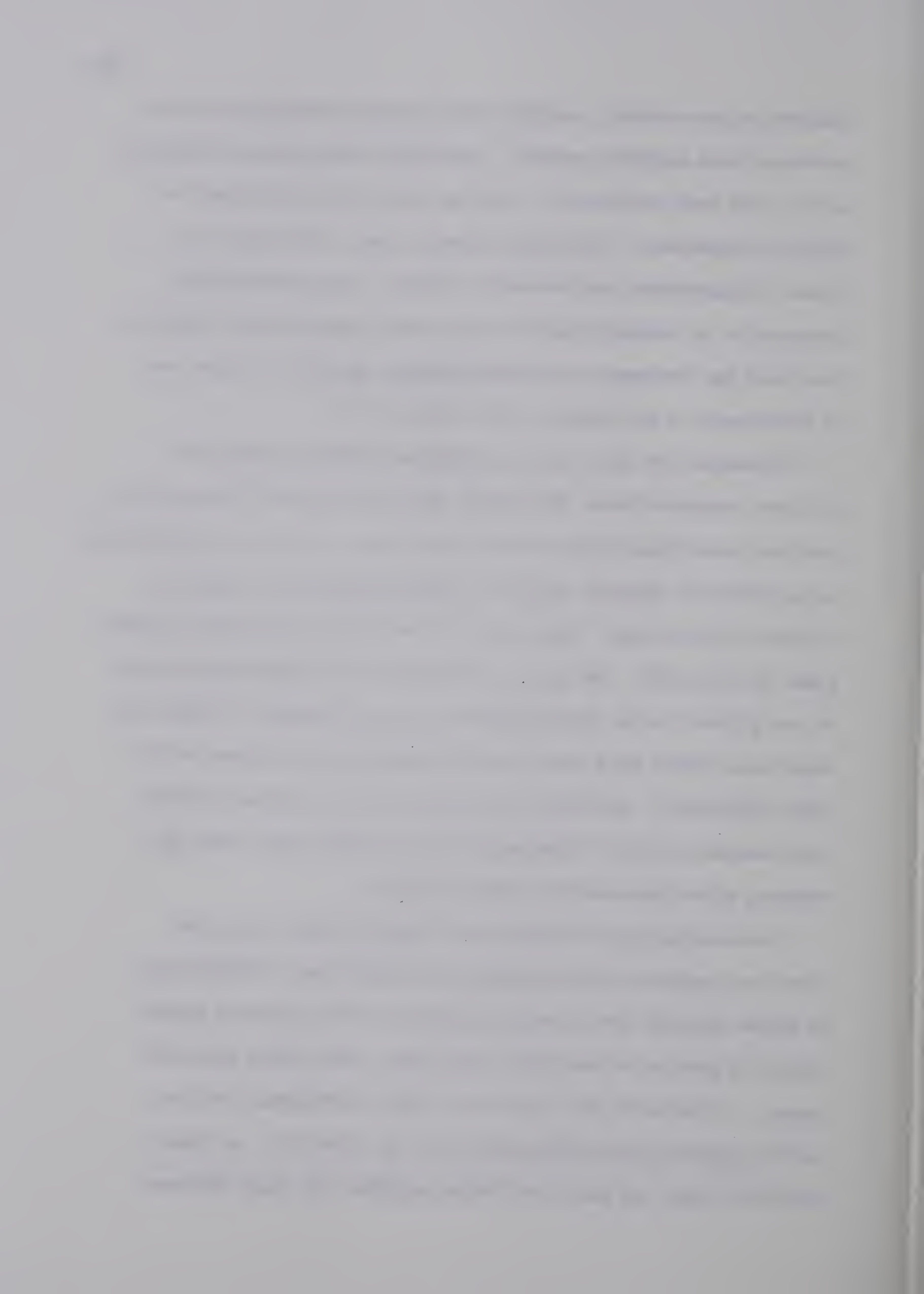
[2]Joachim Müller, "Stifters Humor: Zur Struktur der Erzählungen _Der Waldsteig_ und _Nachkommenschaften_," _ASILO_, XI (1962), 13.



perspektivisch vertieft, sondern vor allem eine durchgehende Entwicklungslinie sichtbar gemacht. Friedrichs gegenwärtige Situation steht nicht mehr isoliert da. Sie hat sich in das Schicksal der Roderer eingeordnet. Friedrichs Zukunft lässt sich konkret an Peters Vergangenheit und Gegenwart ablesen. Der abschweifende Rückschritt hat demnach zugleich eine stark vorausdeutende Funktion. Hier wird das Fundament des Spannungsbogens gelegt, der sich erst am Erzählende in der Absage an die Malerei löst.

Friedrich ist jetzt als ein typischer Roderer ausgewiesen. Er zieht zwar aus dieser Erkenntnis keine unmittelbaren Konsequenzen, aber sie beeinflusst ihn mittelbar und äussert sich in der Entwicklung seiner Liebe zu Susanna, welche den Spannungsbogen der Erzählung sichtbar werden lässt. Damit sind wir bereits in der dritten Erzählphase (S. 605-632). Sie spielt sich ganz in der Handlungsgegenwart ab und gipfelt in der Liebeserklärung auf dem Waldwege. Beginn und Ende dieser Phase sind durch die Intensivierung des Malens aufeinander abgestimmt. Am Beginn der Phase ist der verdoppelte Eifer eine Reaktion auf die Vorhersage Peters, am Ende eine Folge der Erhöhung aller Lebenskräfte durch die Liebe.

Die andersartige Motivation der Malerei deutet trotz der scheinbar gegenteiligen Entwicklung das Ende dieser Tätigkeit an. Im Winter kann an dem Riesenbild ohnehin nicht gearbeitet werden. Friedrich geht zu seinen Eltern nach Wien; Peter folgt ihm bald darauf. Hier setzt die vierte und letzte Erzählphase mit dem zweiten abschweifenden Rückschritt ein (S. 632-637). In stark geraffter Form, auf gut einer Seite gegenüber den fast fünfzehn



Seiten des zentralen abschweifenden Rückschritts, wird die Rodererchronik vervollständigt und die Existenz zweier blühender Stammeszweige bestätigt.

Die ganze vierte Phase ist äusserst straff gespannt und drängt dem Endgeschehen zu. Genau in die Mitte der Phase fällt die Lösung des Konfliktstoffes, auf welche die Erzählung als Ganzes zugeschnitten ist: die Verbrennung des Moorbildes. Die Hochzeitsfeier beschliesst die Gegenwartshandlung mit einem Ausblick auf die zukünftigen Nachkommenschaften: "Das Doppelrodererwohl auf grenzenlose Zeit!" (S. 637).

Ausser den beiden abschweifenden Rückschritten gibt es in den Nachkommenschaften keine weiteren eingeschobenen Rückwendungen von Bedeutung. Rückgriffe, wie sie jedes Erzählen aufweist, finden sich in grosser Zahl. Sie werden nicht berücksichtigt, da sie nicht zur Werkstruktur beitragen. Parallele Rückschritte oder Rückblicke fehlen ganz. Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit ist, abgesehen von der kurzen aufbauenden Rückwendung, auf die abschweifenden Rückschritte beschränkt, welche die Gegenwartshandlung spiegeln und beeinflussen. Es fällt auf, dass sich die Gegenwart immer wieder als die Hauptebene über die Vergangenheit legt.

Das Strukturmittel der Rückwendungen ist in den Nachkommenschaften bestimmend am Werkaufbau beteiligt. Unsere Analyse macht vier Erzählphasen sichtbar, die einen symmetrischen Konstruktionsplan erkennen lassen. Die beiden äusseren Phasen, die einleitende (S. 565-573) und die abschliessende, in der sich so viele Ereignisse zusammendrängen (S. 632-637), sind verhältnismässig kurz. Dazwischen dehnen sich



die ungefähr gleich langen Phasen zwei (S. 574-604) und drei (s. 605-632). Die zweite Phase ist etwa zur Hälfte geteilt zwischen der Handlungsgegenwart und dem zentralen abschweifenden Rückschritt der Rodererchronik. Eine ähnliche Bauweise findet sich in der ersten Phase, wo die aufbauende Rückwendung in die Exposition eingelagert ist.

Mit den Waldbegegnungen des Liebespaares ergibt sich in der dritten Phase, wiederum in der Mitte, ein Einschnitt, aber diesmal gewissermassen ein Vorschritt, welcher in der Liebeserklärung gipfelt. Die knappe vierte Phase weist beide Phänomene auf: die Rückwendung zur Stammesgeschichte und die entscheidende Absage Friedrichs an die Malerei, die--wie die Verbindung mit Susanna--in die Zukunft gerichtet ist.

Der Kuss von Sentze

Der Rahmen des Kuss von Sentze beginnt nach einer Beschreibung der gestreiften, der weissen und der roten Sentze mit einer aufbauenden Rückwendung, die bis zur ersten dokumentarisch belegten Existenz des Geschlechts im Jahre 1109 zurückgreift. Sie ist auf den Friedens- und Liebeskuss der Palsentze hin gerafft, der in Entstehung, Bedeutung und Wirkung erklärt und an Beispielen veranschaulicht wird.

Durch die aufbauende Rückwendung und durch den Titel wird der Kuss als das zentrale Ereignis der Erzählung gekennzeichnet. In dem Schicksal eines Ahnenpaares ist die Parallelentwicklung von Rupert und Hiltiburg einhellig abgesteckt. Erkambert erinnert den Sohn



auch an dieses Beispiel, als er ihn bittet, die Base in Wien zu besuchen, damit vielleicht wieder "eine Eheverbindung" (S. 687), wie damals, erfolge.

Hier ist der Rahmen bereits in die Ich-Erzählung der Gegenwartshandlung übergegangen. Die Bruchstelle ist genau bezeichnet. Der Rahmenerzähler führt die Binnengeschichte als Handschriftenfiktion ein, die dann tagebuchartig beginnt: "Wir teilen aus der letzten Schrift des weissen Hauses folgendes mit: Am dreizehnten Tage des Monates April des Jahres 1846 hatte ich meinen fünfundzwanzigsten Geburtstag" (S. 685 f.).[3]

In der Gegenwartshandlung wird zunächst die im Rahmen begonnene Exposition fortgesetzt. Erkambert überblickt in einem kurzen abschweifenden Rückschritt sein eigenes und das Schicksal Walchons (S. 686 f.). Beide liebten das gleiche Mädchen, gaben sich den Friedenskuss und entsagten. Dieser abschweifende Rückschritt ist mit einzelnen Rückblicken in die Stammesgeschichte perspektivisch vertieft. Es wird deutlich, dass--parallel zu dem Ahnenpaar--das Fortblühen des Geschlechts in der Gegenwart von Rupert und Hiltiburg abhängt.

---

[3]Man kann gewiss mit Moriz Enzinger fragen, ob "eine Gschichte aus jüngster Vergangenheit ausgerechnet einer Handschrift entnommen werden muss? Da darf man doch wohl Verlegung einer ursprünglich geschichtlich gedachten Erzählung in die Gegenwart vermuten, " M.E., "Zu Adalbert Stifters Erzählung Der Kuss von Sentze," Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, 87 (1954), 385.
Unleugbar mutet das Milieu trotz der modernen Details mittelalterlich an, wie auch Erik Lunding empfindet, E.L., Adalbert Stifter: Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft (Kjøbenhavn, 1946), S. 111.



Die in dem Ahnenpaar vorweggenommene glückliche Endlösung scheint sich zunächst in der Kernhandlung nicht erfüllen zu wollen. Die erhoffte Annäherung findet nicht statt. Rupert kann die situationsbedingte Schutzfassade des einsamen Mädchens nicht verstehen. Auf seine scharfe Kritik ihrer Lebensweise antwortet Hiltiburg mit einem knappen abschweifenden Rückschritt, der den Liebesmangel und die Daseinsbeschränkung ihres bisherigen Lebens aufdeckt (S. 693).

In ähnlich geraffter und ähnlich verhaltener Weise gibt später auch Walchon einen Einblick in seine Vergangenheit (S. 707). Dieser letzte abschweifende Rückschritt verzeichnet ausnahmslos Fehlschläge und enttäuschte Hoffnungen. Es wird impliziert, dass Walchon gerade wieder eine bittere Enttäuschung erfahren hat und voraussichtlich auf längere Zeit in der grauen Sentze zu bleiben gedenkt, die "zu manchen Überwindungen gut" (S. 707) ist.

Die ausführlichste der vier erarbeiteten rückgreifenden Äusserungen ist die aufbauende Rückwendung des Rahmens. Die dort nachgezeichnete Stammeschronik betrifft alle vier Angehörigen des alten Geschlechts. Sie löst die gegenwärtige Situation aus ihrer Isolierung, indem sie die beiden "feindlichen" Paare der Gegenwartshandlung in die typische Entwicklungslinie eines Palsentze-Lebens einordnet. An der Überlagerung einzelner Teile des Rahmens mit der Haupthandlung lässt sich der Endzustand des Erzählgeschehens für beide Paare konkret ablesen: die völlige Versöhnung für Erkambert und Walchon, die Ehe- und Familiengründung für Rupert und Hiltiburg.

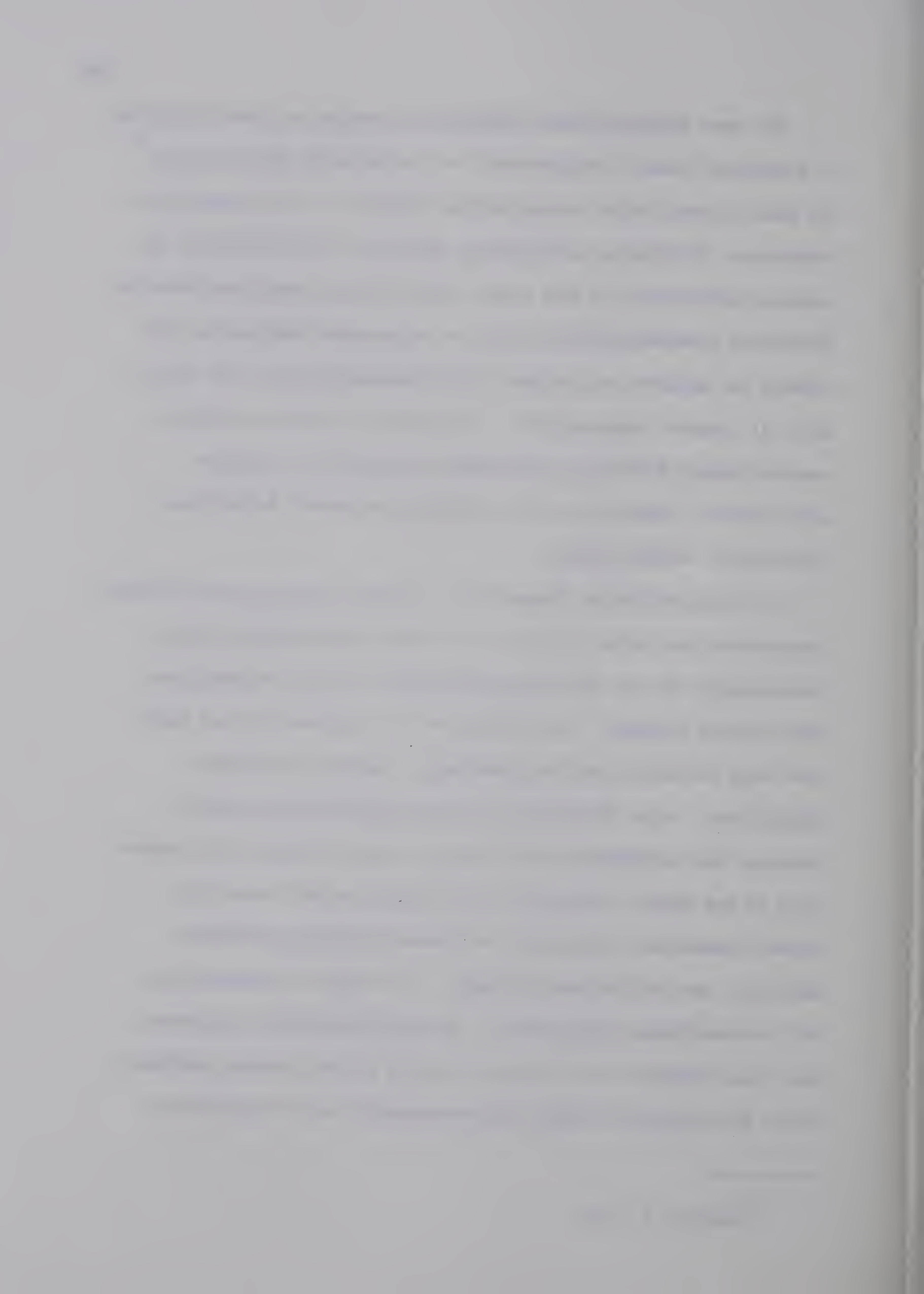


Die drei abschweifenden Rückschritte stehen in dieser Erzählung in besonders "naher Verwandtschaft zur aufbauenden Rückwendung."[4] Sie haben jedoch keine vorausdeutende Funktion. Die Vergangenheit Erkamberts, Hiltiburgs und Walchons trägt nur zum Verständnis der Gegenwartssituation bei und rundet das Bild des jeweiligen Menschen. Erkamberts Lebensüberblick steht der aufbauenden Rückwendung des Rahmens am nächsten und ergänzt die Stammeschronik mit dem Bericht über die jüngere Vergangenheit. Seine mehr allgemein gehaltene, ausführlichere Erörterung entspricht einerseits der weniger profilierten, andrerseits der am Endstadium seiner Entwicklung angelangten Persönlichkeit.

Die abschweifenden Rückschritte, welche Hiltiburgs und Walchons Lebensüberblicke geben, sind von der Daseinsbeschränkung durch Liebesmangel und von dem Sich-Abschliessen von der menschlichen Gemeinschaft geprägt. Sie überlagern sich gegenseitig und haben eine enge Beziehung zur Haupthandlung. Walchons täuschende Aussensicht, seine Bitterkeit und seine Aussermenschlichkeit bedingen den Liebesmangel Hiltiburgs. Dieser wiederum ist wesentlich an dem kühlen Verhältnis zum "kleinen Vetter" beteiligt, dessen täuschende Aussensicht und dessen Selbstgerechtigkeit weiterhin zur Entfremdung beitragen. Für Rupert erübrigt sich ein abschweifender Rückschritt. Die augenblickliche Situation des jungen Mannes wird in seinem Tun und Handeln direkt greifbar. Seine Entwicklung zu wahrer Wesenserkenntnis als Voraussetzung

---

[4] Lämmert, S. 113.



für das Ausschöpfen des Daseins ist das eigentliche erzählerische Ereignis der Binnenhandlung.

Die Vergegenwärtigung ausserhalb der Erzählgegenwart liegender vergangener Ereignisse stellt im Kuss von Sentze kein wesentliches Strukturelement dar. Doch schafft die grosse aufbauende Rückwendung des Rahmens den perspektivisch vertieften Hintergund, der gewissermassen die Fassung ausmacht, in dessen vorgegebener Kontur sich die Entwicklung des Einzelnen zur fruchtbaren Daseinsfülle vollzieht.

Erkambert hat die ihm mögliche Endstufe schon erreicht. Für Hiltiburg und Walchon wird die gegenwärtige Situation, welche die Entfernung von dem Endstadium aufzeigt, in den abschweifenden Rückschritten verdeutlicht. Ruperts Frühstadium, durch Ichbezogenheit und Selbstgerechtigkeit, durch täuschende Aussensicht und Überbetonen der äusseren Form geprägt, macht sich in der ganzen Kernerzählung bemerkbar und ist in erster Linie für den Konflikt zwischen ihm und Hiltiburg verantwortlich.

Dieser Konflikt wird bereits in dem Kuss auf dem Steinschloss gelöst, doch bleibt die Lösung unwirksam, bis der Palsentzekuss eine überraschende glückliche Wendung bringt. Dieser Kuss, das wichtigste Ereignis der Erzählung, ist eine auflösende Rückwendung. "Die Aufklärung eines bislang in der Erzählung noch rätselhaft gebliebenen Geschehens"[5] macht rückwendend den geheimnisvollen Kuss als den wahren Kuss von Sentze sichtbar. Rupert erkennt

---

[5]Lämmert, S. 108.



Hiltiburgs Liebe und wird sich gleichzeitig seiner eigenen Liebe bewusst. In der auflösenden Rückwendung wird der Leser zu einer synthetischen Überschau aller zuvor erzählten Begebnisse veranlasst. In diese Überschau ist auch die Rahmenchronik miteinbezogen. Nach der Liebesszene bewegt sich die Handlung geradlinig auf die im Rahmen abgesteckte Ausgangssituation zu.

Der fromme Spruch

Der rahmenlose Fromme Spruch holt die relevanten vergangenen Ereignisse, welche zum Verständnis der Erzählgegenwart notwendig sind, hauptsächlich in dem Geburtstagsberatungsgespräch nach. Das geschieht aber nicht in einer einheitlich durcherzählten Partie, sondern mittels einer Reihe von einzelnen Rückwendungen, aus denen sich mosaikartig das Gesamtbild der zur Handlungsgegenwart führenden Vorgänge nach und nach zusammensetzt.

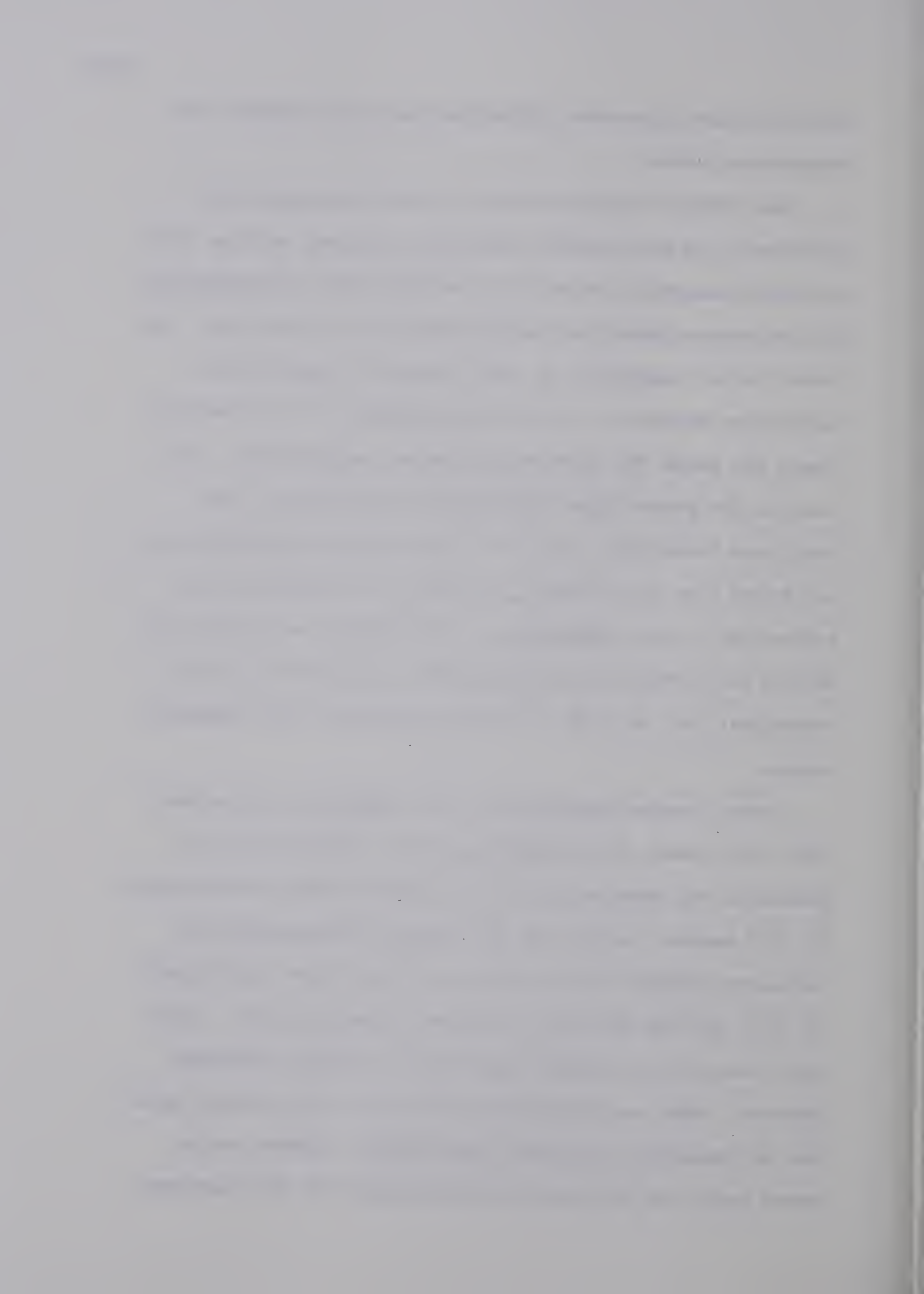
Hierher gehört schon der Erzählbeginn mit der Einfahrt Dietwins "durch das Tor des Schlosses" (S. 717). Dieses Ereignis ordnet sich in eine aus der Vergangenheit in die Gegenwart reichende Jahresfolge ein, deren Fortsetzung in die Zukunft an dieser Stelle impliziert und im späteren Erzählgeschehen auch verwirklicht wird. Das Begrüssungsgespräch betont die Gesundheit und Gemütsruhe der Geschwister für die Gegenwart und die unmittelbare Vergangenheit. Über Formulierungen wie: "Ich bin frisch und gesund, wie ich es alle Tage meines Lebens gewesen bin" und: "So wie mich Gott der Herr noch nie mit einer Krankheit heimgesucht hat" (S. 718) greift dieser



erste Teil der aufbauenden Rückwendung bis in die Kindheit der Geschwister zurück.

Alle übrigen Mosaiksteine sind in dem Beratungsgespräch enthalten. Von der erhofften ehelichen Verbindung zwischen Neffe und Nichte ausgehend, deutet die verwitwete Tante im Zusammenhang mit dem frommen Spruch auf das Wunderbare ihrer eigenen Ehe. Die Formel "es ist wunderbar" (S. 730) dominiert in dem Teil der aufbauenden Rückwendung, welcher die positiven, für das Zustandekommen der jungen Ehe sprechenden Hinweise zusammenträgt. Doch scheinen die gegenteiligen Andeutungen zu überwiegen. Eine ernstliche Feindschaft der beiden letzten Stammesangehörigen der von Weiden wird von der Tante befürchtet. Sie begründet ihre Befürchtung in einer Rückwendung in die Kindheit von Dietwin und Gerlint und verfolgt die Streitigkeiten der Kinder bis zu der Schroffheit, mit der sich die jungen Erwachsenen jetzt gegenüberstehen.

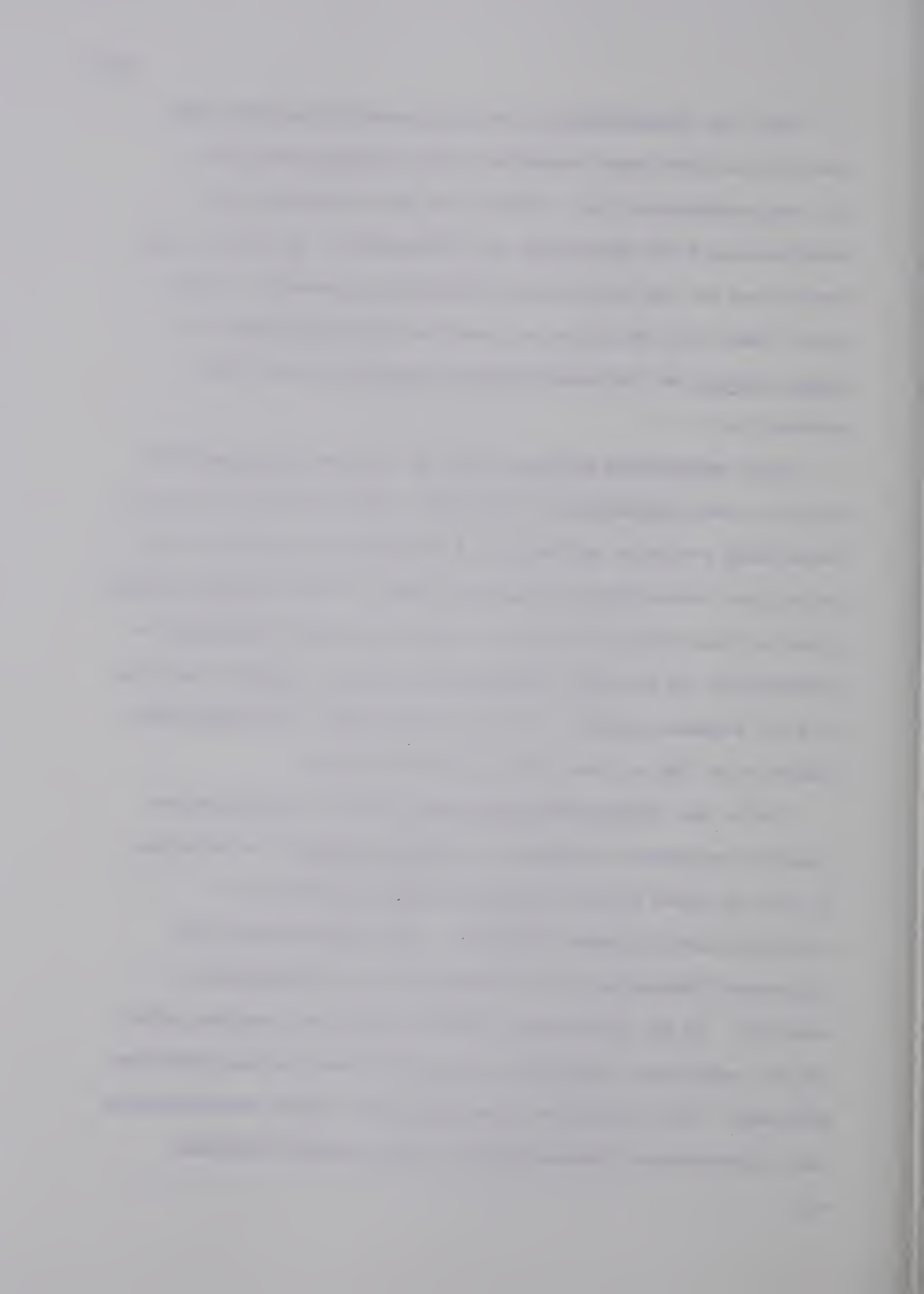
Jedes einzelne Mosaiksteinchen der aufbauenden Rückwendung endet, wie dieses, in der Erzählgegenwart. Das gilt für die Geschichte des Geschlechts, die "zur Zeit des ersten Hohenstaufen" (S. 729) beginnt, es gilt für die äusseren Lebensumstände der "verwaisten Kinder" (S. 730) und auch für die "drei Abteilungen" (S. 731), die das Leben der von Weiden charakterisieren. Diese werden dann mit den letzten Angehörigen in direkte Verbindung gebracht. Onkel und Tante wähnen sich schon in der dritten Abteilung der gelassenen, dauernden Lebensdistanz, während sie die jungen Leute "der Abteilung der Einbildungen" (S. 732) zurechnen.



Neben dem Mosaikcharakter der aufbauenden Rückwendung fällt also die besonders enge Verknüpfung dieses Erzählelements mit der Handlungsgegenwart auf. Immer aufs neue unterbricht die Erzählgegenwart die Kontinuität der Rückwendung. Sie bleibt daher fortlaufend als die wesentliche Erzählebene gegenwärtig. Schon daraus lässt sich erschliessen, dass die Handlungsgegenwart im Frommen Spruch der Veranschaulichung vergangener Phasen übergeordnet ist.

Diese Beobachtung bestätigt sich im weiteren Erzählgeschehen. Parallele oder abschweifende Rückschritte fehlen völlig. Die kurze Rückwendung der Tante zum Ursprung des Geschlechts und zu der Vermählung des ersten Dietwin mit seiner Tante (S. 781) ist kein Erzählglied in diesem Sinn. Sie erfüllt keine der beiden Funktionen des Rückschritts, da sie weder zukünftiges Geschehen begründet noch das Bild der Personen rundet. Sie dient einzig dazu, das kurzfristige Erwägen einer Ehe mit dem Neffen zu rechtfertigen.

Bleibt die Vergegenwärtigung ausserhalb der Erzählgegenwart liegender vergangener Ereignisse im Frommen Spruch ohne Bedeutung, so gilt das nicht von der Vergegenwärtigung innerhalb der Erzählgegenwart liegender Ereignisse. Das Strukturmittel der auflösenden Rückwendung ist entscheidend an der Erzählkontur beteiligt. In der Liebesszene wird der Knoten der Handlung gelöst und die angebliche Feindschaft des jungen Paares als eine Täuschung aufgezeigt. Die auflösende Rückwendung deckt bisher undurchsichtige oder missverstandene Zusammenhänge in ihrem wahren Verhältnis auf.



Die besonders stark synthetisierende Kraft, die sich in jeder auflösenden Rückwendung auswirkt, entlarvt dem rückblickenden Leser alle scheinbar gegenläufigen Tendenzen, insbesondere die nur stellvertretende Funktion des älteren Paares und die Qual der Liebenden, die aus der Ungewissheit der Gegenliebe stammt. Es zeigt sich, dass hier nicht ein Konflikt eine glückliche Lösung findet, sondern dass dieser Konflikt in Wahrheit gar nicht existierte.

Das Fehlen aller eingeschobenen Rückwendungen deutet darauf, dass im *Frommen Spruch* die Vergegenwärtigung der Vergangenheit auf das unabdingbar notwendige Mass reduziert ist und das Panorama der Welt keine Rolle spielt. Im Mittelpunkt dieser Erzählung steht ausschliesslich das Einzelleben und das individuelle fruchtbare Ausschöpfen des Daseins. Damit wird von dem Strukturmittel der rückgreifenden Äusserungen im Erzählgefüge das Primat des Individuums bestätigt.

Der Waldbrunnen

Wie im *Frommen Spruch* so ist auch im Waldbrunnen die Gegenwart allein die alles beherrschende Erzählebene. Nur die zum Verständnis der Erzählung unbedingt wissenswerten Faktoren werden kurz nachgeholt, da die Geschichte *in medias res* einsetzt. Zwei aufbauende Rückwendungen berichten die Stephan und Juliana betreffenden, vor Erzählbeginn liegenden Ereignisse. Sonst wird darauf verzichtet, die Gegenwart durch Vergangenheit auszuweiten oder zu spiegeln. Es wird auch keine Zukunft durch Vergangenes angedeutet.



Die Binnenerzählung setzt mit der Fahrt in die Gegend des Waldbrunnens ein. Während einer Ruhepause überblickt der alte Mann in einer gedrängten Lebensübersicht sein bisheriges Dasein. Es ist von aufopfernder Liebe gekennzeichnet, die ihm niemals in der erhofften Weise zurückgegeben wurde. Die aufbauende Rückwendung Stephans ist auf einen einzigen Gehalt hin gerafft: auf die Daseinsbeschränkung durch Liebesmangel, die für ihn mit einem Mangel an Gerechtigkeit verbunden ist. Seine Jugendgespielen gingen in die weite Welt. Seine Frau, die ihn durch ihre Wesensart kränkte und sein Sohn, der sein Herz an die Mutter der Kinder hängte, sind gestorben. Das Amt, in dem er nichts mehr recht machen konnte, wurde ihm verleidet.

Noch bevor Juliana selbst in Erscheinung tritt, wird am nächsten Tag in ähnlicher Weise das Schicksal des wilden Mädchens in die Gegenwart hineingeholt. Dem unartikulierten Wesen des Kindes entsprechend, ist diese aufbauende Rückwendung nicht in der Form einer Selbsterinnerung, sondern in einem Gespräch mit Stephan aus der einseitigen Perspektive des Lehrers gegeben. Das dunkle Bild extremer Isoliertheit enthält manche Verzerrung: Julianas Schweigen "aus Rohheit und Bosheit" (S. 652), ihr Stossen und Schlagen der andern Kinder, die Nichtachtung der Mutter, "die doch noch die ehrbarste ist" (S. 653). Doch erscheint andrerseits im Schmücken der Grossmutter das selbstlose Wirken für den Mitmenschen, im Singen und Predigen und Rufen das Mitteilungsbedürfnis einer reichen und blühenden Phantasie, die Stephan bald wahrnimmt.



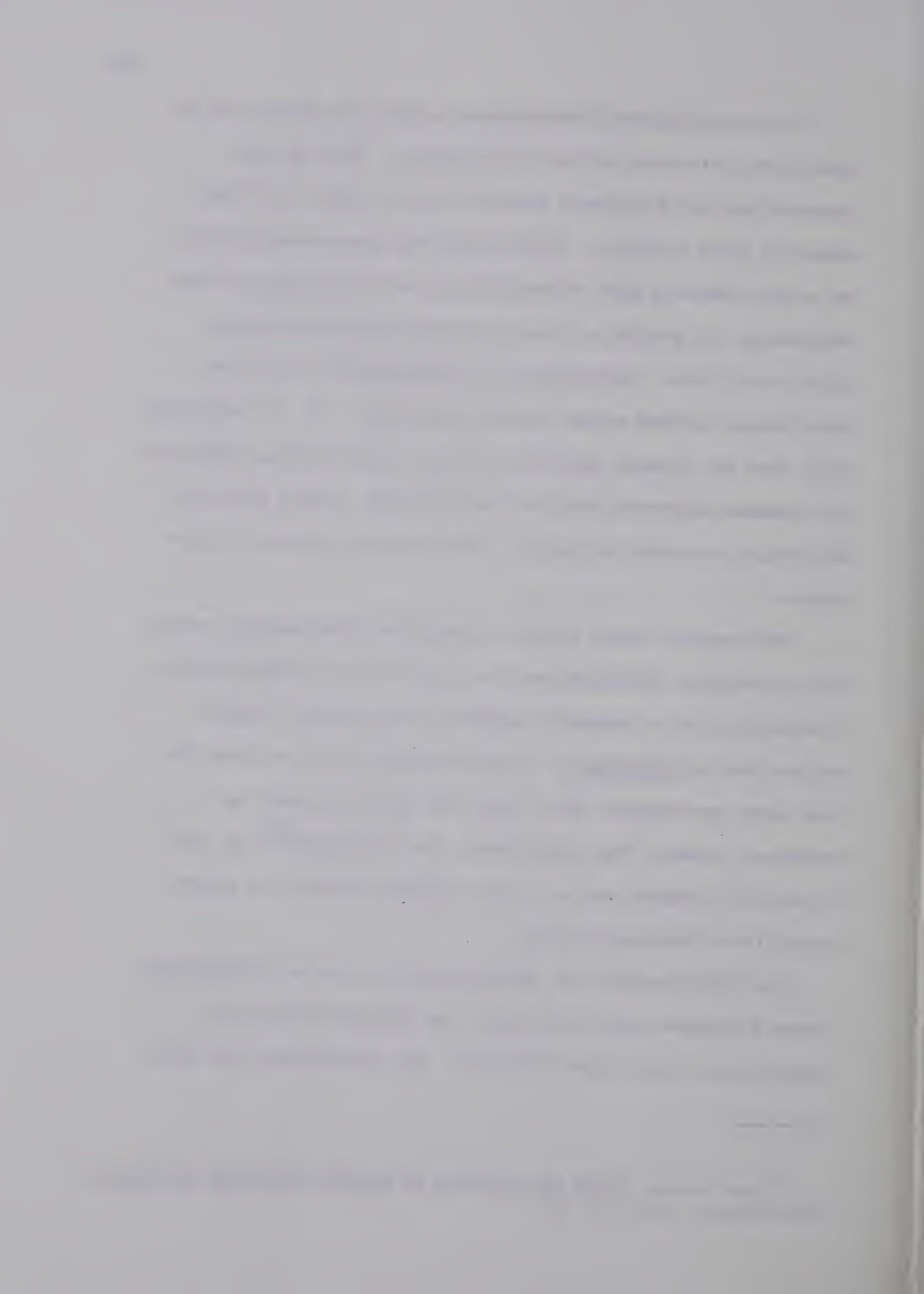
Mit den aufbauenden Rückwendungen werden die Akzente für die Entwicklung der ersten sieben Jahre gesetzt. Erst aus dem Zusammenklang der Schicksale beider Personen erhält das Erzählgeschehen seine Richtung. Liebesmangel und Aussermenschlichkeit des wilden Mädchens sind offensichtlich, und doch sind sie durch verständige und geduldige Erziehergesinnung verhältnismässig leicht zu mildern. Liebesmangel und Aussermenschlichkeit des alten Mannes bleiben seiner Umgebung verborgen. Es ist wahrscheinlich, dass das einsame junge Mädchen die unterschwellige Sehnsucht des einsamen Alternden spürt und auch dadurch, ebenso wie durch das gütige Verstehen des Mannes, lernt, seine Scheuheit zu überwinden.

Mit Ausnahme dieser beiden aufbauenden Rückwendungen, welche alle notwendigen Aufbaufaktoren für das künftige Erzählgeschehen beibringen, gibt es keinerlei grössere Rückwendungen irgendwelcher Art im Waldbrunnen. Nicht das Gesamtpanorama einer wie auch immer beschränkten Welt steht also im Mittelpunkt der Erzählung, sondern "das Einzelleben, das Individuum,"[6] ja, der ver-einzelte Mensch, der nur einen minimalen Kontakt zu seiner menschlichen Umgebung besitzt.

Das Strukturmittel der Rückwendungen ist an der Konturierung dieses Spätwerkes nicht beteiligt: die Vergegenwärtigung der Vergangenheit bleibt ohne Bedeutung. Der Einzelmensch ist weder

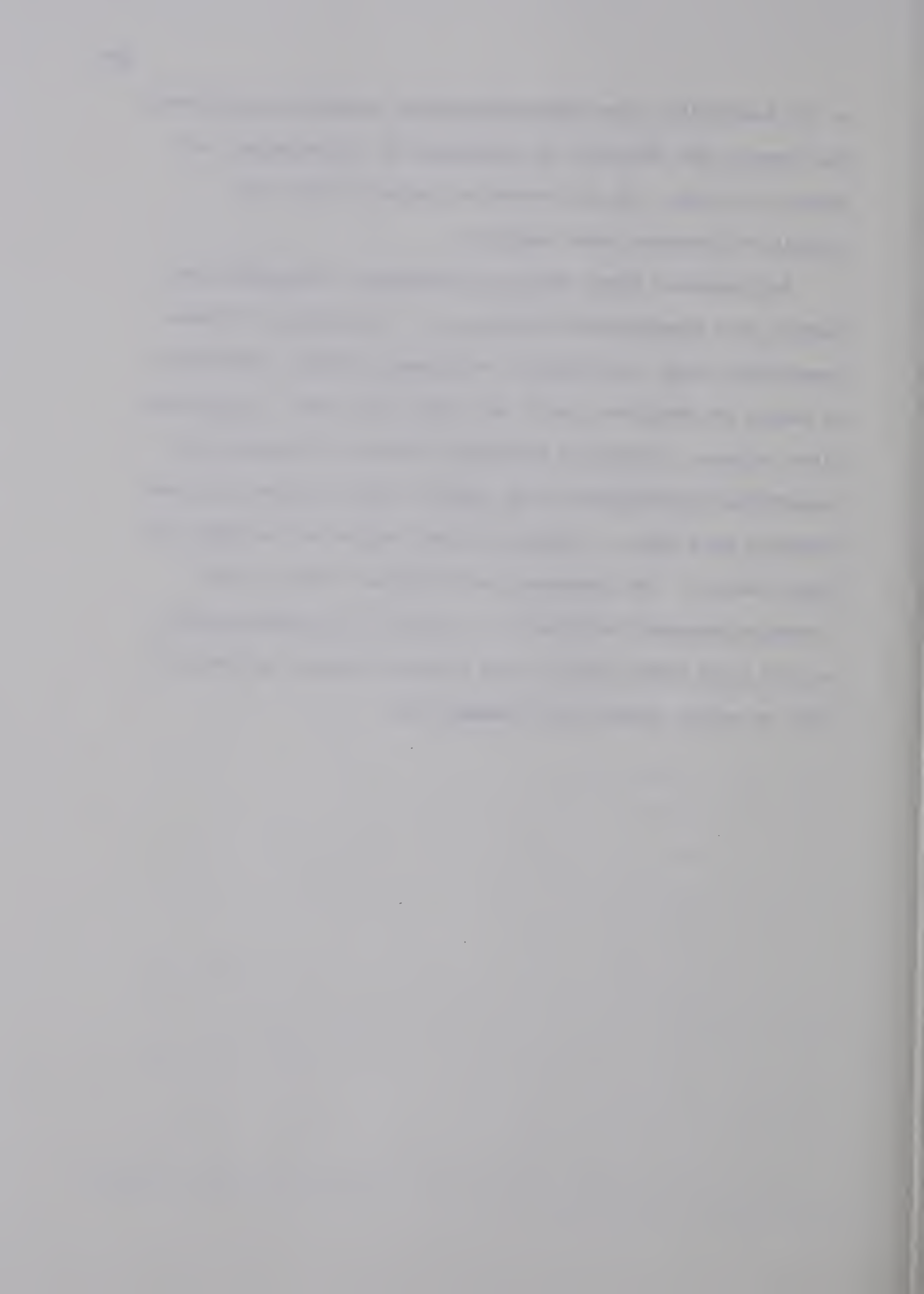
---

[6]Otto Pouzar, Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen (Reichenberg, 1928), S. 113.



in die Kontinuität einer Generationenfolge eingebettet noch durch das Dauernde der Tätigkeit des Landmanns mit Vergangenheit und Zukunft verbunden. Er ist besonders eindeutig durch sein einmaliges irdisches Leben begrenzt.

Infolgedessen kommt dem ganz individuellen Ausschöpfen des Daseins eine grundlegende Bedeutung zu. Für Juliana ist dieses Ausschöpfen durch ihre eheliche Verbindung erreicht, für Stephan, im Rahmen des Möglichen, durch das Wunder der warmen, selbstlosen Liebe Julianas. Weder die Ahnenkette noch die Fortsetzung der gegenwärtigen Lebenslinie in die Zukunft hinein spielen in dieser Erzählung eine Rolle. Juliana und Franz werden auf dem Rigi ohne Kinder gezeigt. Die Lebenssehnsucht Stephans bleibt auf die lebendige Gegenwart beschränkt und richtet sich ausschliesslich auf die reine Liebe, die ihm, dem Menschen Stephan, im Hier und Jetzt um seiner selbst willen gewogen ist.



KAPITEL VI

VORAUSDEUTUNGEN

In den Vorausdeutungen, zu denen meistens auch der Titel gehört, antworten Gegenwart und Zukunft einander. Hier wird dem Leser durch richtungweisende Andeutungen die kommende Erzählentwicklung erhellt und dadurch vielfach sein Interesse an der Handlung intensiviert. Dieses Strukturmittel macht das übergreifende Zusammenspiel der einzelnen Teile einer Erzählung noch deutlicher als die Rückwendung; denn eine Vorausdeutung gibt

> nicht nur den Sinn und die Richtungnahme der augenblicklichen Situation, sondern stellt alles künftige Geschehen in ein besonderes Licht. Sie bewirkt im Gegensatz zu Rückwendung nicht nur eine einmalige, sondern eine fortlaufende und bei jedem Ereignis sich neu erstellende Synopsis.[1]

Vorausdeutungen haben einerseits eine vereinheitlichende, andrerseits eine gliedernde Funktion. Das Überwiegen von Ausgangsvorausdeutungen über Phasenvorausdeutungen, die sich nur auf einen Teilabschnitt der Erzählung beziehen, beweist einen starken Gestaltungswillen, der auf die Einheit des Werkes bedacht ist und daher alle Teilvorgänge zielstrebig auf das Ende der Erzählung hin rafft.

Wir unterscheiden mit Lämmert zukunftsgewisse und zukunftsungewisse Vorausdeutungen. Gewisse Vorausdeutungen, die durchaus

---

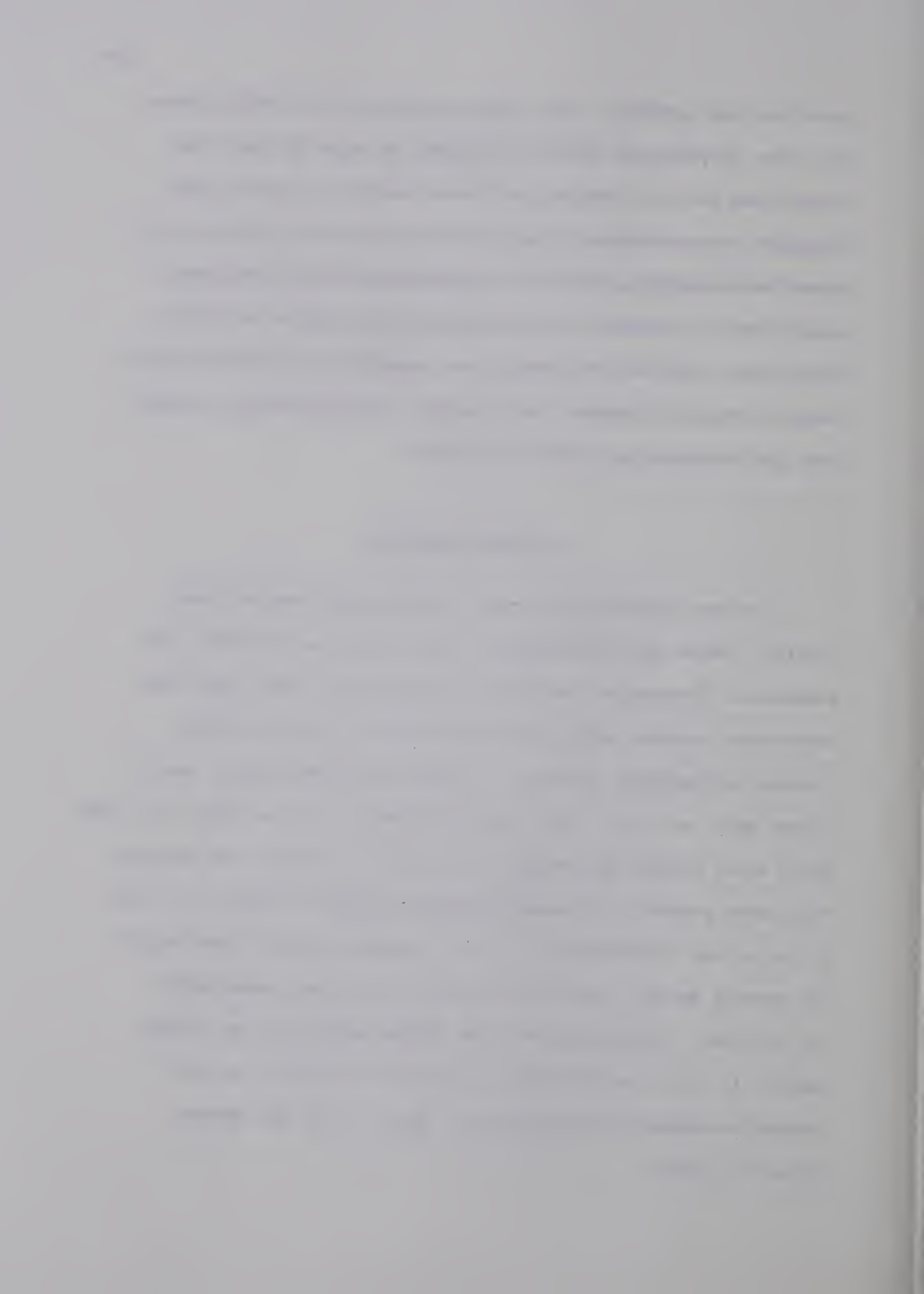
[1]Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, 3. unveränderte Aufl. (Stuttgart, 1968), S. 139 f.



nicht bestimmt geäussert sein müssen, kann nur ein Erzähler geben, der einen allwissenden Standort einnimmt und also die Rolle des Vermittlers zwischen Handlung und Leser deutlich erkennen lässt. Ungewisse Vorausdeutungen behalten für die handelnden Personen jene Zukunftsungewissheit, welche die ausserdichterische Wirklichkeit kennzeichnet. Innerhalb der auf Bedeutung angelegten poetischen Wirklichkeit wird die Problematik der menschlichen Zukunftseinsicht jedoch überspielt: gewisse und ungewisse Vorausdeutungen erweisen sich gleichermassen als erfüllungssicher.

Nachkommenschaften

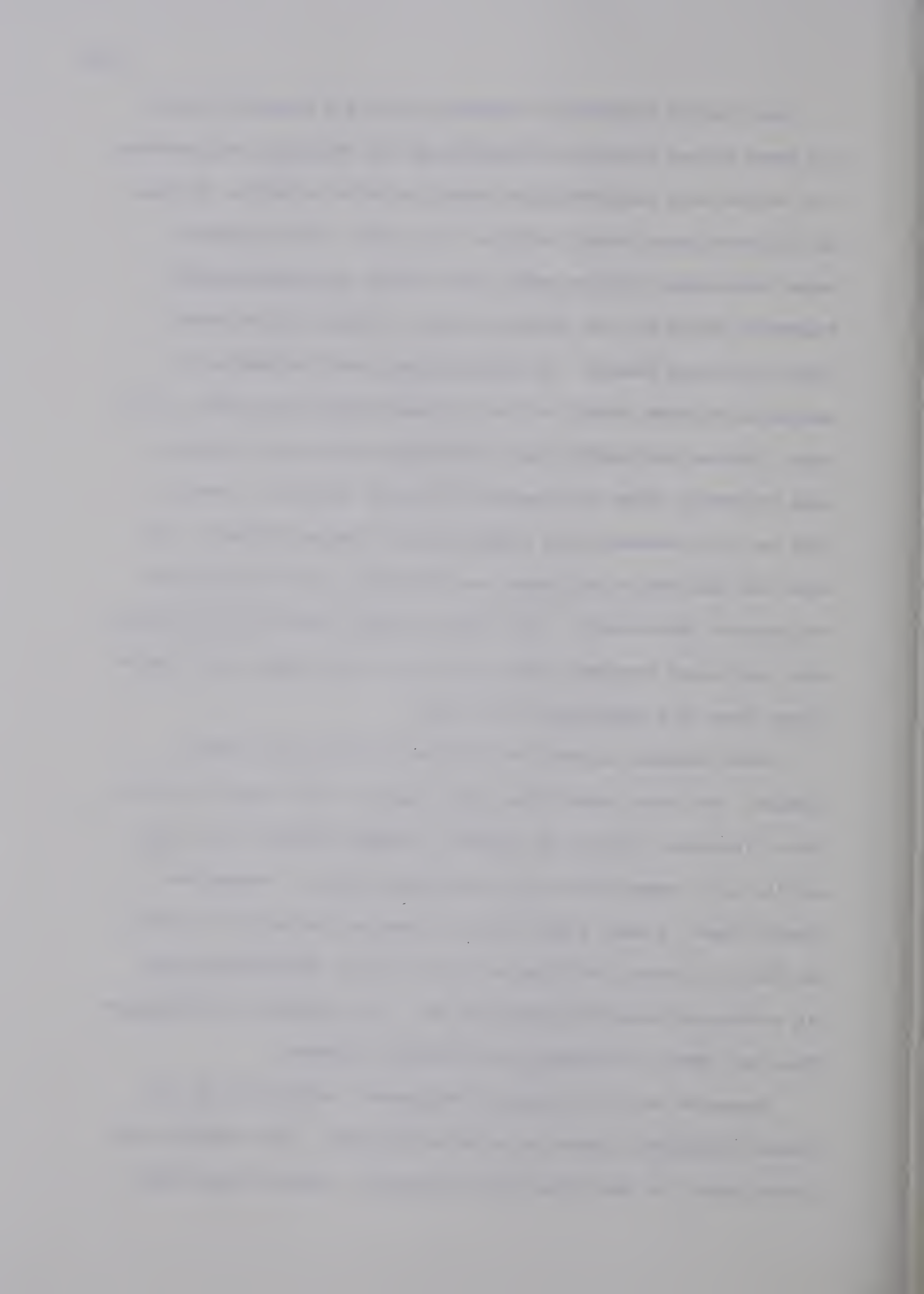
In dieser Erzählung ist schon der Titel als Vorausdeutung wichtig. Seine Ausstrahlungskraft stellt sich von vornherein dem scheinbaren Übergewicht der Malerei entgegen und lässt zahlreiche Andeutungen wirksam werden, die das Geratewohl von Friedrichs jetzigem Lebensinhalt betonen. So wird seine Überzeugung, dass es nichts gäbe, was ihn "tiefer ergreifen könnte, als das Malen" (S. 569), durch seine eigenen Äusserungen relativiert. Er hatte zum Beispiel "nie daran gedacht, ein Landschaftsmaler werden zu wollen" (S. 568). Er ist es nur "unversehens" (S. 565) geworden und malt ursprünglich nur deshalb weiter, weil er die Farben "nun einmal angeschafft" (S. 569) hat. Ohnehin ist bei ihm "vieles anders als bei andern Malern" (S. 570) und für Oheim und Vater ist sein Tun nur eine jugendlich-närrische Beschäftigung, "daran er mit den Hörnern stösst" (S. 571).



Die gleiche Perspektive bezeichnet auch den Standort Peters und kommt in der zentralen Vorausdeutung der Erzählung zum Ausdruck: "Sie werden sehr wahrscheinlich einmal zu malen aufhören, und dann gar nie mehr einen Pinsel anrühren" (S. 589). Peter begründet seine Vorhersage, die den sonst nicht leicht zu erschütternden Friedrich völlig aus der Fassung bringt, mit dem Rodererischen Wesen des jungen Malers. Die Zugehörigkeit der drei Roderer zu dem gleichen Stamm spielt bei den Vorausdeutungen eine Rolle. Sie weist früh auf die spätere nahe Verbindung dieser drei Menschen. Dass Friedrich, Peter und Susanna zueinander gehören, offenbart sich dem aufmerksamen Leser einmal aus der Namensgleichheit, die neben der Seltenheit des Namens vermerkt wird, und dann auch aus der äusseren Ähnlichkeit. Die Roderer "haben fast wie mit Eigensinn ohne erhebliche Ausnahmen braune Haare und braune Augen bei freundlicher Farbe des Angesichtes" (S. 592).

Diese Merkmale werden für alle drei Personen spezifisch erwähnt. Für Peter kommt "ein nicht langer, voller Bart" (S. 574) hinzu, Friedrich besitzt den "kurzen, braunen Vollbart" (S. 597), wie ihn alle jungen Männer des Geschlechts haben. Susanna hat "braune Haare, braune Augen und ein blühendes Angesicht" (S. 582). Die Übereinstimmung des Äusseren wirkt sich im Geschehnisverlauf als richtungweisende Ordnungskraft aus. Sie entwirrt die Handlungsfäden und lässt den Ausgang der Erzählung erkennen.

Ausserdem steht die äussere Wohlgestalt symbolisch für die innere Erlesenheit dieser bedeutenden Menschen. Sie erkennen sich untereinander an ihrer ähnlichen Wesensart. Darüber hinaus kann

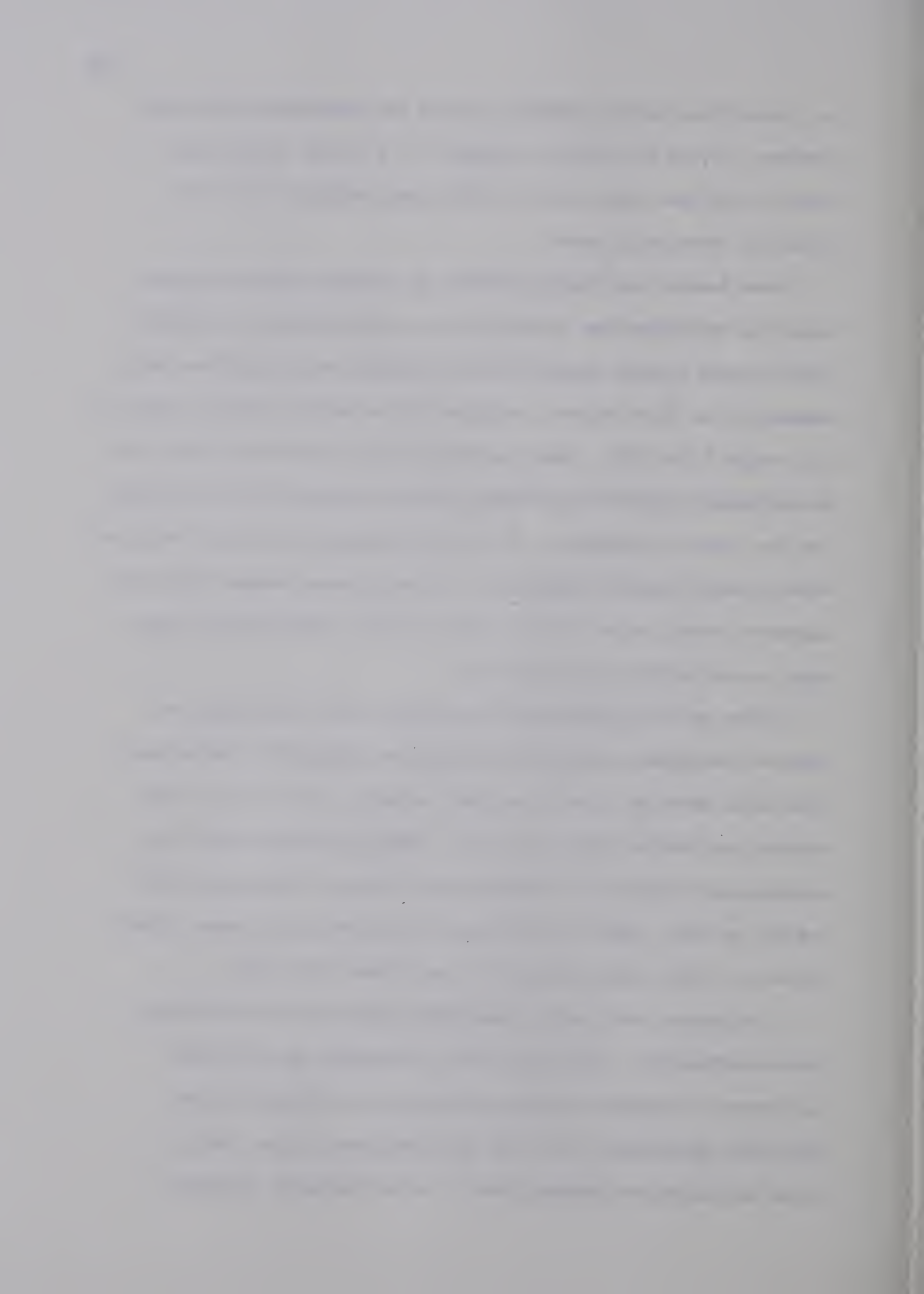


der blosse Name bereits genügen, um auf den menschlichen Wert hinzuweisen. "Wenn Sie Roderer heissen, . . . so ist es gut, die Roderer sind fast immer gut" (S. 630), sagt Mathilde, als ihr Friedrich vorgestellt wird.

Dass Susanna die Tochter Peters ist, erweist sich bei dessen Besuch in der Malerstube Friedrichs, der seine Bilder und Entwürfe "nicht einmal Susanna gezeigt hatte, die doch weit lebhaftere Augen besass als der Herr Roderer, obgleich die seinigen so braun waren als die ihrigen" (S. 586). Schon aus dieser Stelle lässt sich ausser der Verwandtschaft Susannas und Peters auch die kommende nahe Verbindung der drei Roderer entnehmen. In dem Relativsatz ist die Beziehung der beiden jungen Menschen angedeutet: Friedrich muss Susanna sehr genau angesehen haben, da er sich die Farbe und die Lebhaftigkeit ihrer Augen so nachdrücklich gemerkt hat.

Diese Art der gleichnishaft-vorausdeutenden Festlegung des späteren Geschehens relativiert Friedrichs anfängliche Behauptung: "Ich werde aber gar niemals ein Weib bekommen, weil mir an einem solchen gar nichts liegt" (S. 571). Rückblickend lässt sich der vorangegangene Satz als Vorausdeutung erkennen: "Ich habe an Geld und Gut so viel, dass ich, und wenn ich ein Weib mit sieben Kindern hätte, mit allen davon reichlich leben könnte" (S. 571).

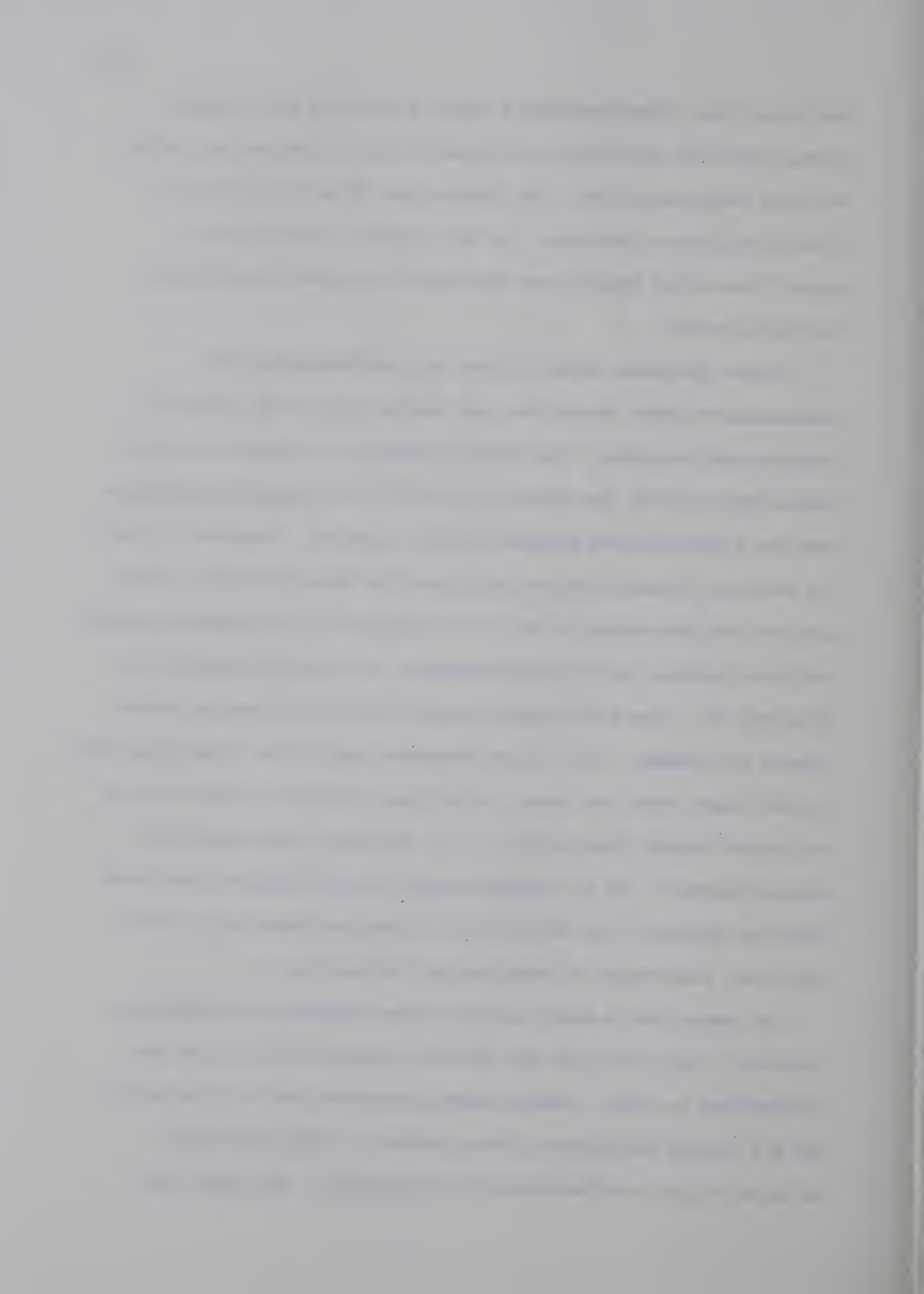
Die äussere und innere Stammesähnlichkeit wirkt unmittelbar handlungsfördernd. Sie macht Peter und Susanna auf Friedrich aufmerksam. Susannas Zuneigung beruht auf der Erkenntnis der ähnlichen Charakterart, die den vortrefflichen jungen Mann zu ihrem Lebenspartner prädestiniert. In der Tatsache, dass sie



bei dem offenen Liebesgeständnis seinen Namen noch nicht kennt, beweist sich der Wertvorrang des Menschen als Individuum vor seinem Wert als Familienmitglied. Für Susanna ist Friedrich allein aus sich selbst heraus bedeutsam. Es soll jedoch nicht übersehen werden, dass seine menschliche Bedeutung mit seinem Rodererturn in Verbindung steht.

Peters Interesse beruht stärker auf der Erkenntnis der Stammeszugehörigkeit Friedrichs, auf welche sich ja die zentrale Vorausdeutung begründet. Sie steht am Beginn des grossen abschweifenden Rückschritts, der--genau in der Mitte der Nachkommenschaften--auch den erzählerischen Hauptknotenpunkt ausmacht. Solcherart betont die zentrale Vorausdeutung morphologisch die Rodererchronik, die wir auch bei den Rückwendungen und in der Erzählzeit als besonders wichtig ermitteln konnten, und die gewissermassen die Hauptgelenkstelle der Erzählung ist. Durch die Rodererchronik wird sich Friedrich seiner eigenen Art bewusst. Mit dieser Erkenntnis setzt eine Entwicklung ein, die den jungen Mann von seiner unfruchtbaren Egozentrizität fort und zur rundum tätigen Daseinsfülle in der ehelichen Gemeinschaft mit Susanna hinführt. An der Hauptgelenkstelle der Erzählung lässt sich also eine Kongruenz von Motivstruktur, Erzählzeitmass und den übergreifenden Äusserungen im Erzählgefüge feststellen.

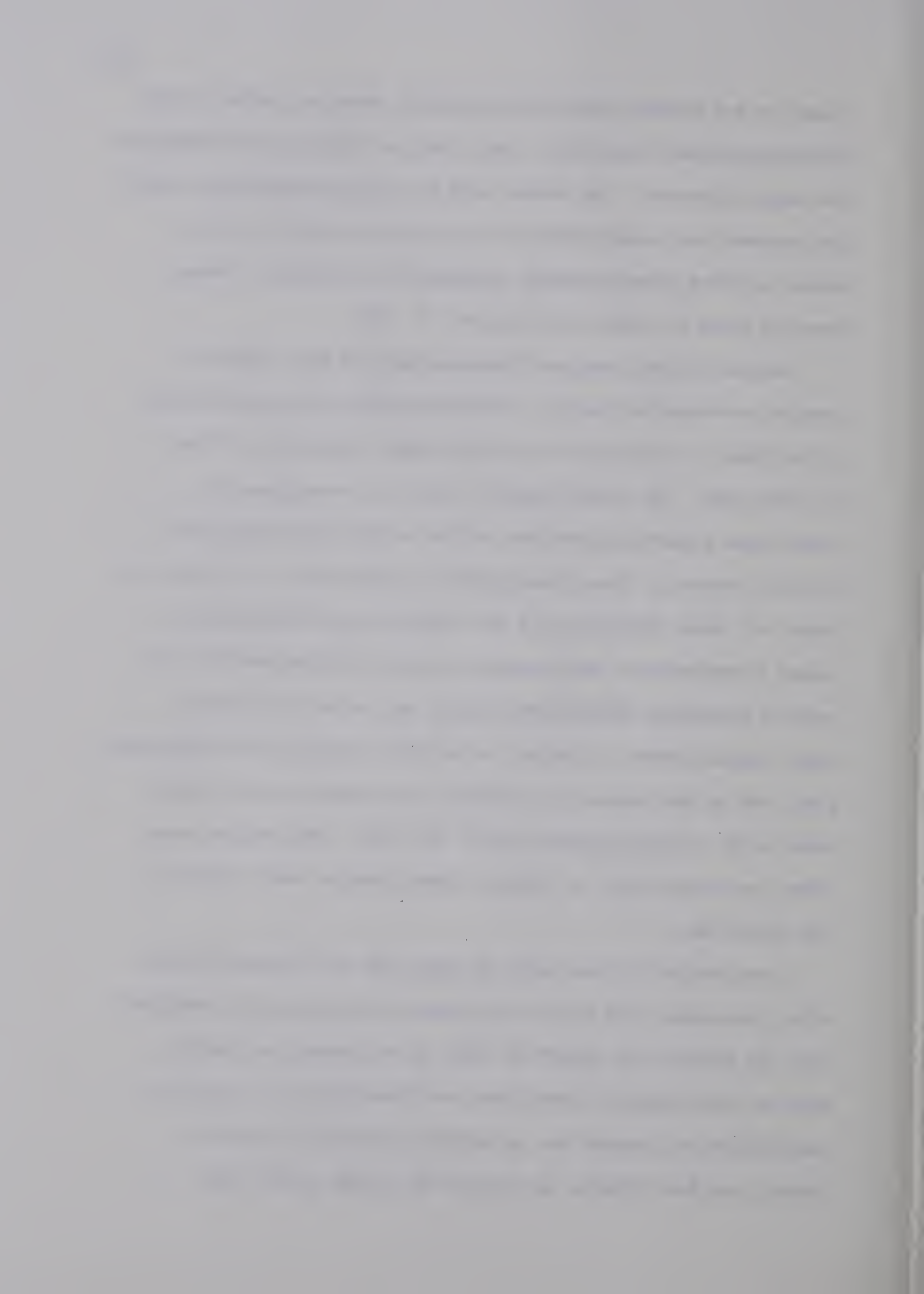
An dieser Stelle macht sich auch eine Änderung des Erzähltons bemerkbar. Zum ersten Mal hat auf eine längere Strecke nicht der Ich-Erzähler das Wort, sondern dessen Gegenüber, der als Spiegelbild und als Vorbild konzipierte ältere Roderer. Peters Vorhersage ist bewusst als zukunftsungewiss gekennzeichnet. Das lässt sich



einmal an dem Erzählstandort des Sprechers erkennen: selbst in die Handlungsgegenwart verwickelt, fehlt ihm die "allwissende" Überschau des Aussenstehenden. Zum andern wird die Zukunftsungewissheit durch die Wortwahl des eingeschobenen "sehr wahrscheinlich" (S. 589) betont und kurz darauf nochmals ausdrücklich bestätigt: "Gewiss kann ich Ihnen die Sache nicht sagen" (S. 590).

Es kommt hinzu, dass die Vorausdeutung auf der Erzählebene zunächst wirkungslos bleibt. Friedrich schlägt sie ohne weiteres in den Wind, da sie nicht "auf irgend einem untrüglichen Fusse" (S. 592) ruhe. Der Leser dagegen, durch die vorangegangenen Andeutungen aufmerksam geworden, weiss um ihre Erfüllungssicherheit und beurteilt alles Nachfolgende in neuem Licht. Es fällt ihm daher auf, dass Friedrich nach dem Abschluss der Rodererchronik seinen unverminderten Enthusiasmus für die Landschaftsmalerei nur noch in allgemeine Bemerkungen kleidet und es nur noch für gut hält, "jedes Streben zu achten, in so ferne es nicht nach Schlechtem geht, und in dem eigenen zu verharren: so lange einen der eigene Geist nicht zu etwas anderen führt" (S. 604). Der Gedanke, dass einen der eigene Geist zu anderem führen könnte, kommt ihm hier zum ersten Mal.

Zwar besitzt er sehr wohl ein Organ für die Veränderlichkeit alles Irdischen, aber es hat sich bisher nur nach aussen gerichtet. Sein "so ändert sich alles" (S. 573) in der Exposition bezieht sich auf die ärgerliche Aktivität des Firnbergers, der das Moor austrocknet und dadurch die zu malende Landschaft verändert. Später, als Erbe Peters, wird Friedrich gerade dieses Werk



fortsetzen und vollenden. Denn nicht nur die explizite Voraus-deutung am Beginn der Stammeschronik erfüllt sich, sondern auch die implizite, welche Peter am Ende seiner eigenen Lebensgeschichte äussert: er möchte einen festen Stamm dauernd in der Firnberger Gegend ansiedeln. Auch diese Vorausdeutung ist ausdrücklich als zukunftsungewiss gekennzeichnet: "Nun, wie es der Himmel lenken will!" (S. 604).

In den beiden zentralen Vorausdeutungen liegt der Beginn eines Spannungsbogens, der sich erst am Erzählende löst. In gleicher Weise sind alle Vorausdeutungen in den Nachkommenschaften ausnahmslos auf die Schlussereignisse ausgerichtet. Es handelt sich immer um Endvorausdeutungen. Phasenvorausdeutungen wären durchaus denkbar gewesen. Sie hätten sich etwa auf das Liebeserlebnis des jungen Paares beziehen können und wären dann am Tage nach dem Bartholomäusfest erfüllt worden. Damit wäre der Erzählfluss nicht unterbrochen worden, da der Handlungsfaden von diesem Ereignis direkt zur Aufgabe der Malerei und zur Familiengründung weiterläuft.

Stifter hat in seiner Späterzählung aber stets den Gesamt-vorgang seines Werkes vor Augen und richtet das Erzählen konsequent auf das Erfüllungserlebnis am Erzählende aus. Eine solche auf die Geschlossenheit des Werkes bedachte Haltung enthält sich aller Phasenvorausdeutungen. Selbst sekundäre Vorausdeutungen beziehen sich auf den Ausgang der Erzählung. Bei der anfänglichen Begegnung von Friedrich und Peter ist es zum Beispiel "zum ersten Male ein wenig wärmer geworden" (S. 573), und statt kühler wird der



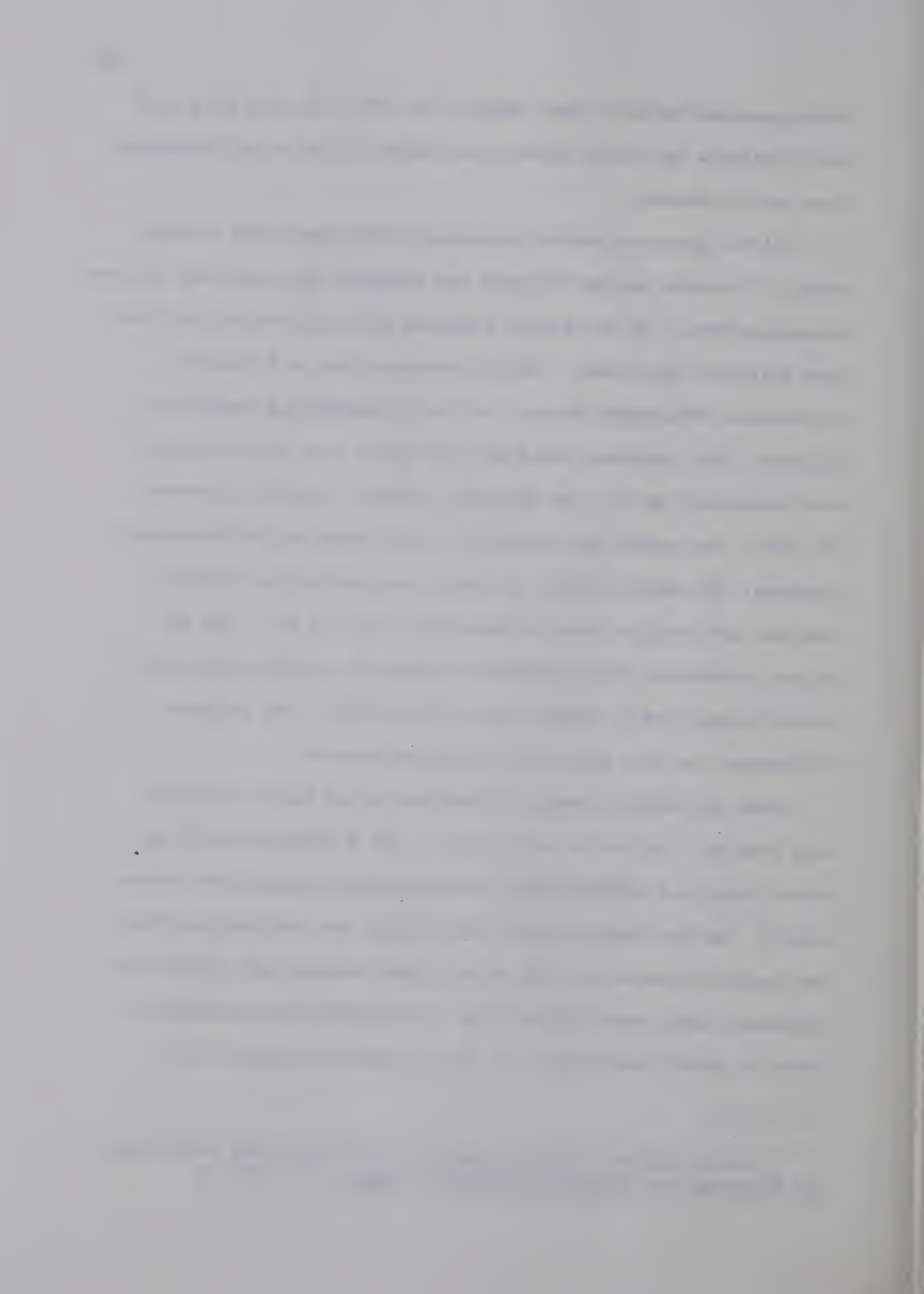
Frühlingsabend "beinahe immer wärmer" (S. 575). So wird sich auch das Verhältnis der beiden Roderer zueinander im Laufe des Geschehens immer mehr erwärmen.

Stifter gebraucht solche zeichenhaft-vorausdeutenden Hinweise häufig. Es seien aus der Vielzahl der Beispiele nur noch zwei weitere herausgegriffen. In der ganzen Erzählung wird nur zweimal berichtet, dass Friedrich erschrickt. Einmal geschieht dies auf Grund der vollendeten Höflichkeit Peters, der den Neuankömmling freundlich begrüsst: "Ich erschrak, stand auf und dankte sehr artig; denn es wäre eigentlich an mir, dem jüngeren, gewesen, zuerst zu grüssen" (S. 574). Das andere Mal geschieht es auf Grund der Vollkommenheit Susannas: "Ich schritt gegen sie dahin, sah sie an und erschrak; denn sie war wirklich eine Königstochter" (S. 615 f.). Nur die beiden bedeutenden Persönlichkeiten ergreifen den ebenfalls bedeutenden jungen Mann so stark, dass er erschrickt. Die späteren Beziehungen der drei sind hier bereits abgesteckt.

Auch die künftige Absage Friedrichs an die Malerei zeichnet sich früh ab. Sie deutet sich schon in der Erzählperspektive an, deren "Humor als durchgehendes Strukturelement nachgewiesen werden kann."[2] Aus den humoristischen Bemerkungen des Ich-Erzählers über das Landschaftsmalen und über seine eigene Leidenschaft lässt sich entnehmen, dass diese Tätigkeit nur eine jugendlich-unzulängliche Stufe in seiner Entwicklung war, die er längst überwunden hat.

---

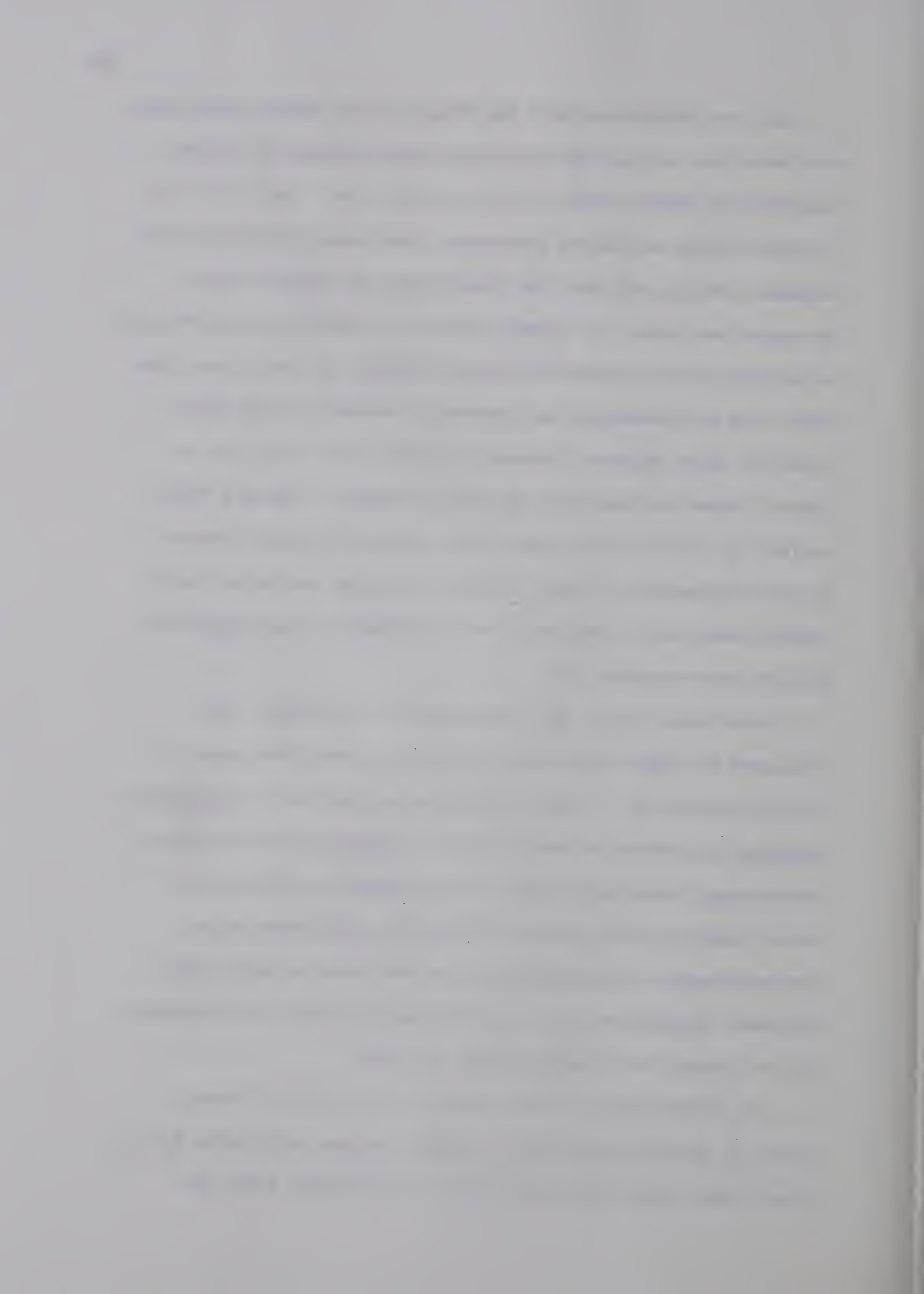
[2]Joachim Müller, "Stifters Humor: Zur Struktur der Erzählungen _Der Waldsteig_ und _Nachkommenschaften_," _ASILO_, XI (1962), 2.



Auf der Erzählebene wird die Absage an die Malerei allerdings erst deutlich, als aus dem zufälligen Sich-Begegnen der jungen Menschen ein absichtliches Treffen geworden ist. Damit wird die Vorrangstellung des Malens gebrochen. Zwar steht Friedrich jetzt besonders zeitig auf, aber man fragt sich, wie intensiv eine Tätigkeit sein kann, die dauernd durch die Benützung eines Fernrohrs unterbrochen wird: Friedrich verpasst Susanna ja auch an dem Tage nicht, als sie unerwartet um anderthalb Stunden zu früh kommt. Sobald er ihren Wagen im Fernrohr erblickt, wirft er, ohne zu zögern, Pinsel und Malbrett weg und eilt davon. Das Verb "wegwerfen" (S. 616) ist ein zusätzlicher Beweis für eine Änderung in der Lebensweise des jungen Mannes. Solange die Malerei sein ausschliesslicher Lebensinhalt war, versäumte er das sorgfältige Reinigen der Malsachen nie.

Andeutungen dieser Art machen den Leser verstärkt zum Mitwisser des Handlungsverlaufs, der in den Vorausdeutungen einhellig umrissen ist. Dieses Strukturmittel hat in den _Nachkommenschaften_ eine ebenso einheitsfördernde Funktion wie die zentrale Rückwendung, durch welche das spätere Erzählgeschehen in dem Parallelschicksal der Ahnen und Peters vorweggenommen wird. Vorausdeutungen und Rückwendung regen den Leser zu einer fortlaufenden Synthese an, die ihren Höhepunkt am Ende der Erzählung mit der Lösung des Spannungsbogens erreicht.

Die Verbrennung des Moorbildes und die Hochzeit können danach in grosser Abbreviatur berichtet werden, weil beide Ereignisse längst festgelegt worden sind. Die gleiche Kunst der



Abbreviatur konnten wir zuvor ebenfalls für das Zeitmass des Erzählens erarbeiten. Die Nachkommenschaften sind eine Erzählung von grosser künstlerischer Geschlossenheit: "The story is successful, because it is sustained in clear artistic unity by the deft lightness of the writing."[3]

Der Kuss von Sentze

Die Bedeutung des traditionellen Palsentzekusses, auf den der Titel aufmerksam macht, wird durch den Rahmen erheblich verstärkt. Die Funktion des Rahmens als Vorausdeutung ist in dieser Erzählung von besonderer Wichtigkeit, da hier der glückliche Handlungsausgang für Rupert und Hiltiburg, aber auch für Walchon und Erkambert vorweggenommen wird. Man geht völlig fehl, wenn man den Rahmen für überflüssig hält:

> [Der Rahmen] passt sich der straffen Form der ganzen Erzählung an, ist aber nicht unbedingt zu ihrem Verständnis notwendig. Die Geschichte mit dem Liebeskuss und dem Friedenskuss wäre auch ohne ihn klar gewesen, aber er gibt dem Ganzen einen grösseren Gesichtspunkt.[4]

Der "grössere Gesichtspunkt" trägt sicherlich als perspektivische Vertiefung zur Kontur der Erzählung bei. Er ist aber nebensächlich im Verhältnis zu der vorausdeutenden Funktion des

---

[3] Eric A. Blackall, Adalbert Stifter: A Critical Study (Cambridge, 1948), S. 346.

[4] Herta Gelhausen, "Adalbert Stifters späte Erzählungen: Untersuchungen zur Alterskunst Stifters" (Diss., Kiel, 1949), S. 15.



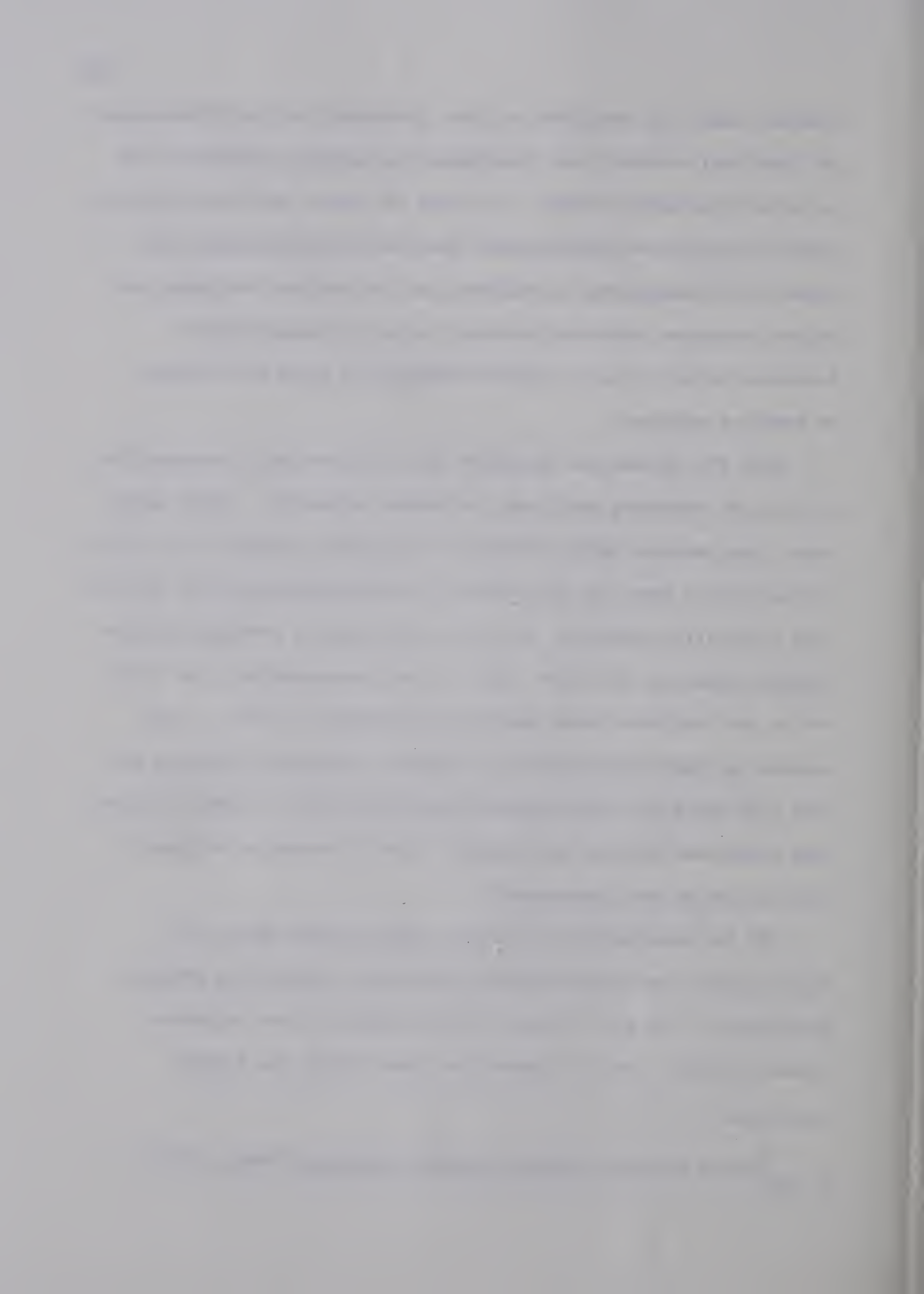
Rahmens; denn "die Geschichte mit dem Liebeskuss und dem Friedenskuss" ist unbedingt notwendig zum Verständnis des späteren Geschehens und zu seiner richtigen Deutung. Vor allem für Rupert und Hiltiburg wird durch den objektiven Rahmenbericht über das Parallelschicksal der Ahnen ein Ordnungsgefüge geschaffen, das die spätere Verbindung der beiden Verwandten eindeutig festlegt und so die gegenläufigen Tendenzen entlarvt, die in dieser Erzählung so lange die Oberhand zu behalten scheinen.

Auch für Walchon und Erkambert ist das harmonische Zusammenleben, mit dem die Erzählung ausklingt, im Rahmen abgesteckt. Beide hatten einst "das nämliche schöne Fräulein zu ehelichen gewünscht" (S. 686 f.). Sie haben sich dann als junge Männer den Friedenskuss gegeben und ihn auch vorbildlich gehalten. Aber sie sind nicht zu gemeinsam tätigen Freunden geworden, wie jene Brüder in der Rahmenhandlung, die "sich oft zu der nämlichen guten Handlung vereinigten" (S. 684). Erst nachdem die Liebe ihrer Kinder die bereits aufgegebene Hoffnung auf eine neue Blüte des alten Stammes doch noch erfüllt, umarmen sie sich beim Wiedersehn spontan und tauschen--"jeder Konvention entgegen--fast als Greise den Liebeskuss."[5]

Für die Entwicklung des Verhältnisses zwischen Rupert und Hiltiburg ist die vorausdeutende Funktion des Rahmens von grösster Wichtigkeit. Wie sie, so waren in der Geschichte der Palsentze einmal ebenfalls "nur ein Junker von einem Zweige des Stammes

---

[5]Konrad Steffen, Adalbert Stifter: Deutungen (Basel, 1955), S. 203.

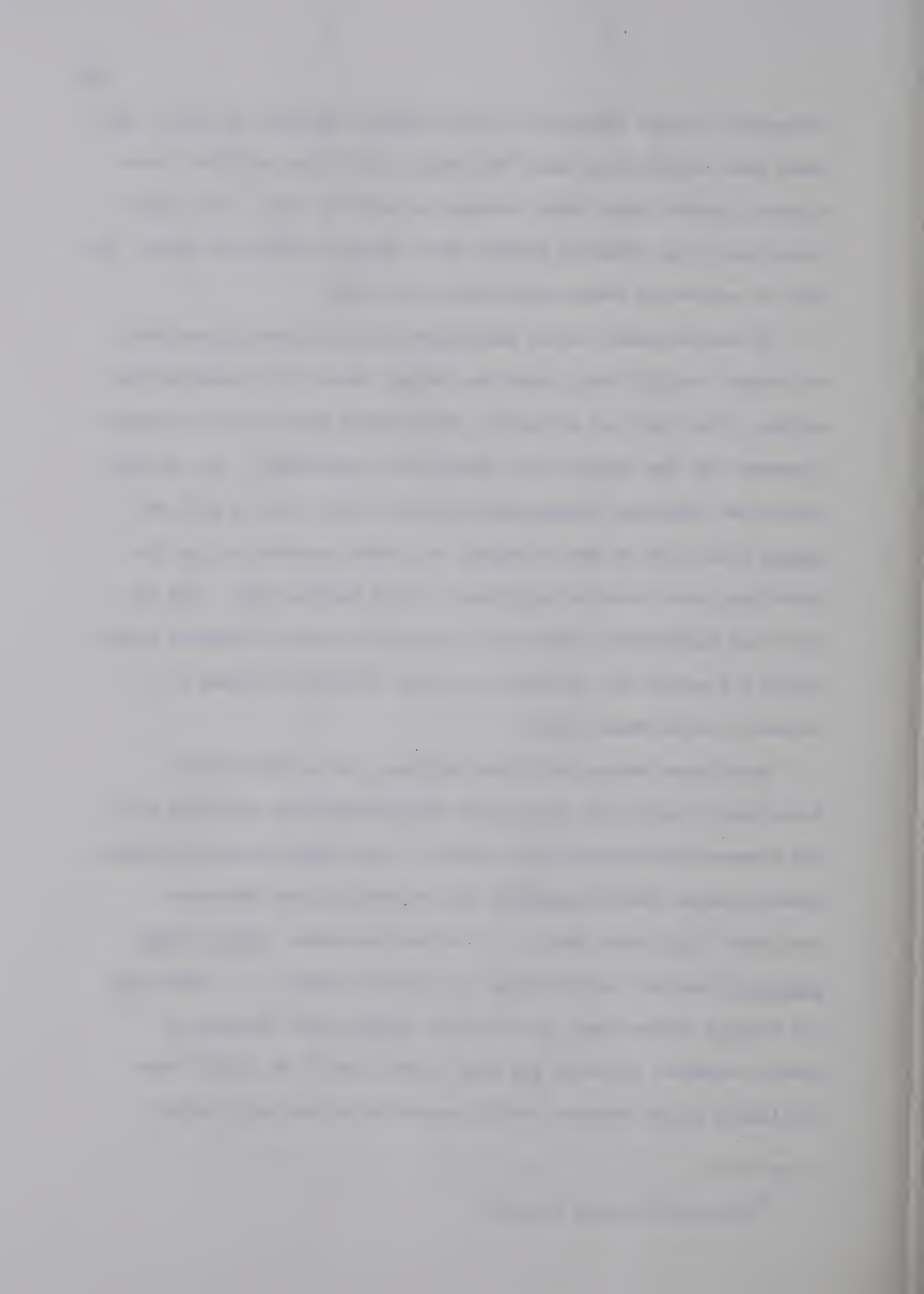


vorhanden, und ein Fräulein von einem anderen Zweige" (S. 684). Bei jenem Paar erwies sich, dass "der Kuss nicht bloss den Streit verhindern, sondern auch Liebe erzeugen konnte" (S. 685). Von jenem Junker und jenem Fräulein stammen dann "wieder zahlreiche Sentze, die sich in zahlreiche Zweige verteilten" (S. 685).

In dem Schicksal dieses Ahnenpaares ist das Parallelschicksal von Rupert und Hiltiburg genau festgelegt, bevor die Binnenhandlung beginnt. Die dort nur skizzierte Entwicklung wird in der Handlungsgegenwart für das jetzige Paar detailliert ausgeführt. Bei den zum Schwurkuss führenden Ereignissen wird deutlich, dass es sich bei diesem Kuss nicht um die Erzeugung von Liebe, sondern nur um die Enthüllung einer bereits bestehenden Liebe handeln wird. Aus der Sicht der Liebesszene lassen sich rückwirkend manche Hinweise bestätigen, auf welche die im Rahmen fixierte glückliche Lösung von vornherein aufmerksam machte.

Bereits am Anfang der Binnenhandlung gibt es vereinzelte Andeutungen, welche die scheinbare Gegenentwicklung entlarven und die Rahmenvorausdeutungen unterstützen. Zwar lässt Ruperts plumper, egozentrischer Einführungsbrief jede mitmenschliche Rücksicht vermissen: "Ich werde Dich . . . in Wien besuchen. Unsere Väter wünschen, dass wir eine Neigung zu einander fassen. . . . Wenn ich die Neigung fassen kann, wenn Du auch zu mir diese Neigung zu fassen vermagst, so werde ich sehr erfreut sein" (S. 688),[6] aber Hiltiburgs knappe Antwort verrät dennoch unter der spöttischen

[6] Unterstreichungen von mir.



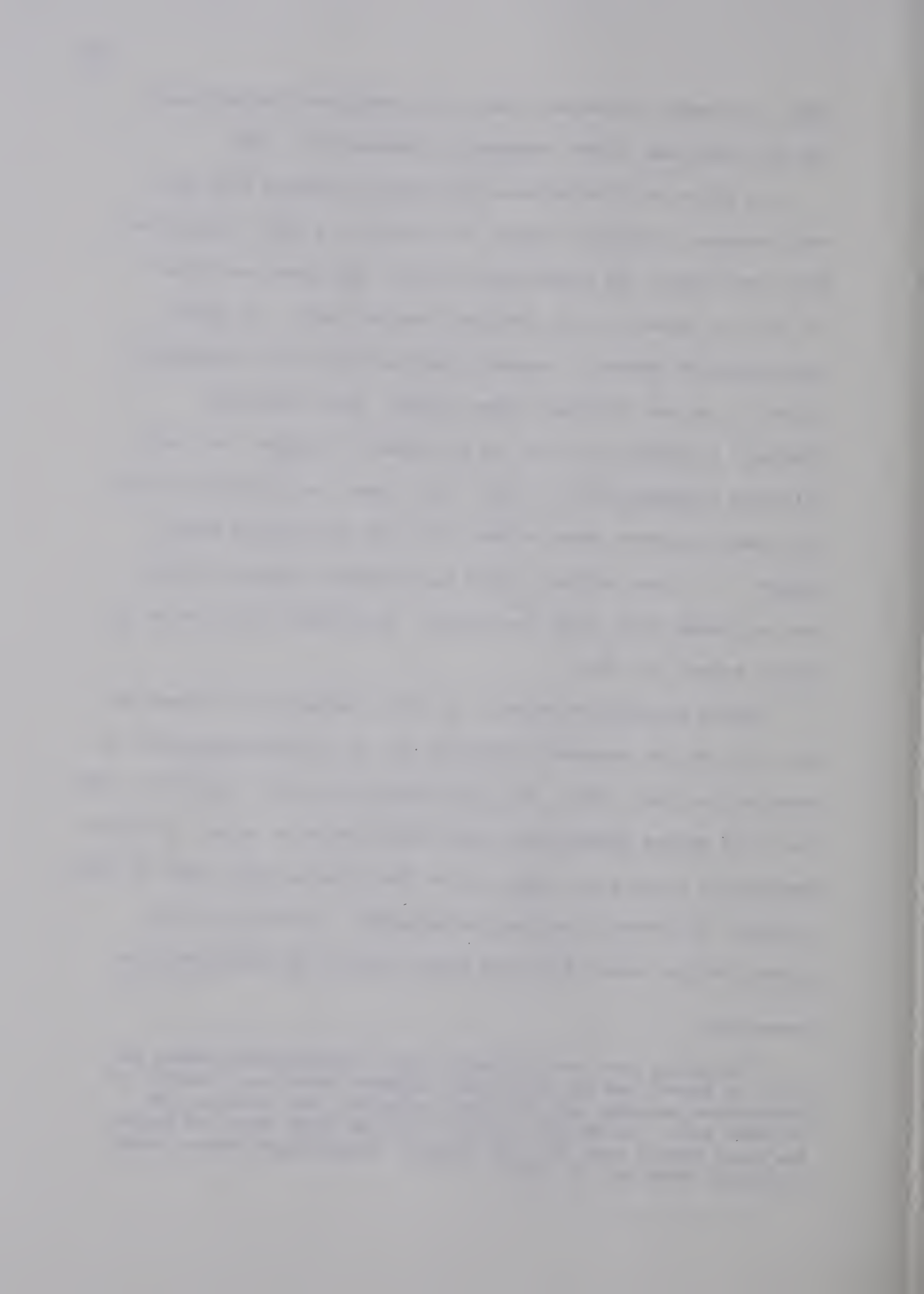
Kühle ein warmes Interesse, etwa in der sachlichen Feststellung: "Du hast eine sehr schöne Handschrift bekommen" (S. 688).

Als Folge des Briefwechsels muss sich bei Rupert eine Spur von Unbehagen eingestellt haben: er kommt der im April geäusserten Bitte des Vaters, "in diesem Jahre zu der Base Laran nach Wien" (S. 687) zu gehen, erst am zwölften Dezember nach. Bei seinem Antrittsbesuch begeht die wohlmeinende Base Laran eine Ungeschicklichkeit, als sie Hiltiburg ihren eigenen, mehr kindlichen Töchtern[7] gleichstellt: "Als ich die Kinder verlangte, war auch Hiltiburg einbegriffen" (S. 689). Die junge Frau zieht sich hinter ihr einmal gegebenes Wort zurück: "Ich habe am heutigen Morgen gesagt, . . . dass ich den ganzen Tag niemanden empfangen werde: was ich gesagt habe, muss ich halten. Den kleinen Vetter werde ich morgen sehen" (S. 589).

Rupert seinerseits belastet die erste Begegnung mit einem faux pas. Sei es als unbewusste Revanche, sei es aus Nachlässigkeit, er kommt zu dem Fest später, "als man gewöhnlich zu tun pflegt" (S. 689), ohne sich seines gedankenlosen Benehmens bewusst zu sein. In seiner Handschrift notiert er, dass er sich "der Ursache nicht mehr" (S. 689) erinnert, die seine Verspätung veranlasste. Hiltiburg aber hat offensichtlich diesen Abend für Rupert und für die Erneuerung der

---

[7]Hiltiburg muss zweiundzwanzig oder dreiundzwanzig Jahre alt sein, da Rupert und sie als Kinder zusammen spielten. Mathilt und Ada dürften sechzehn und vierzehn, höchstens aber siebzehn und fünfzehn sein. Um Mathilt bewirbt sich der junge Herr von Helden. Ada sieht Rupert noch "mit den grossen, unschuldigen blauen Augen oft recht fromm an" (S. 693).



Kindheitsbekanntschaft vorbehalten. Entgegen ihrer sonstigen Gewohnheit tanzt sie nicht, was sie "durch die Wahl des schwarzen Kleides erklärt [hatte], und wer es nicht verstand, dem sagte sie es. Man wusste den Grund nicht, und sie gab keinen an" (S. 691).

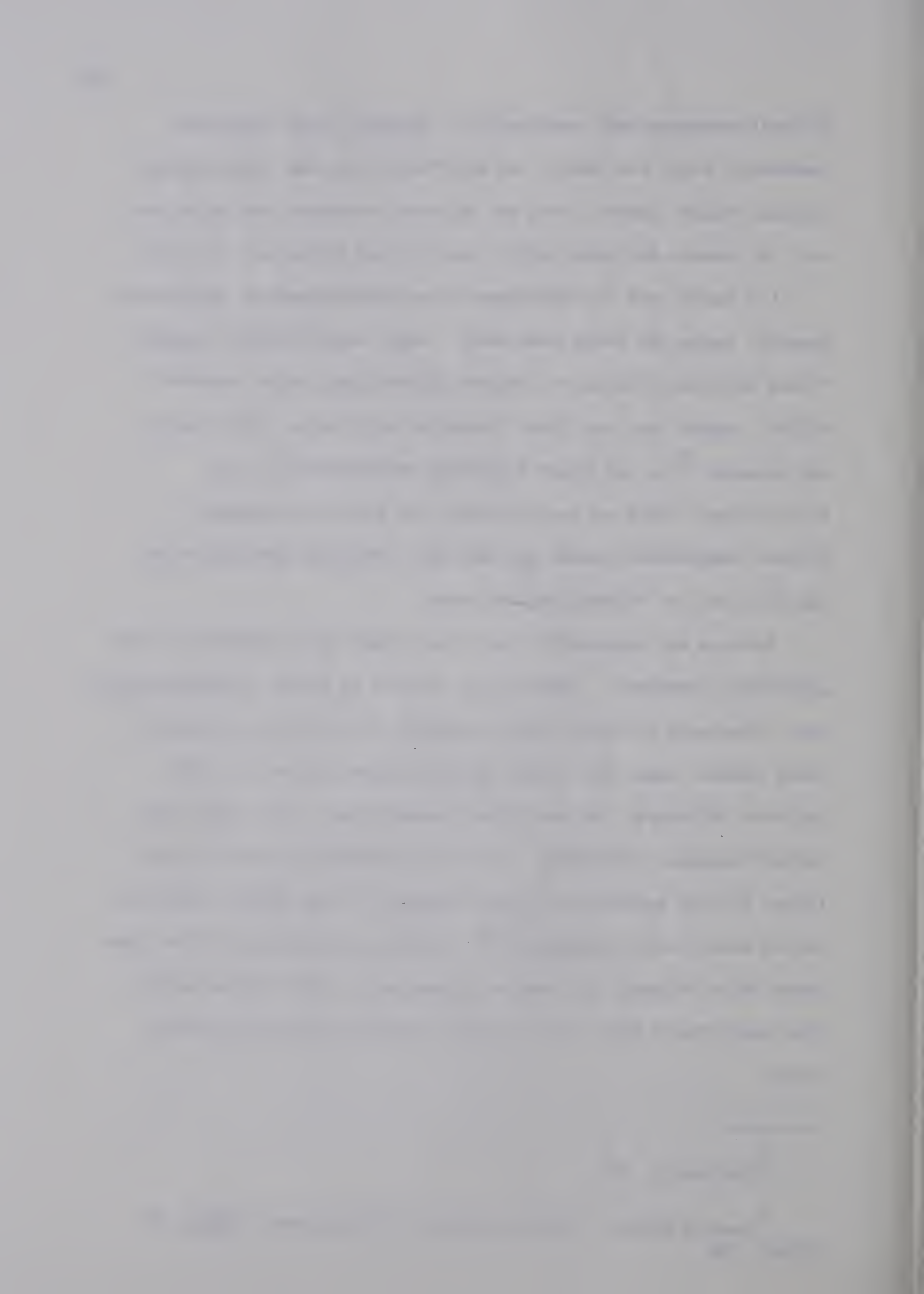
Der Leser, auf die Wichtigkeit der Wiederbegegnung aufmerksam gemacht, weiss den Grund sehr wohl. Wenn Konrad Steffen folgert, "[dass Hiltiburg] indes von Ruperts Erscheinung nicht unberührt bleibt, ergibt sich aus ihrem Verhalten beim Feste: [s]ie tanzt mit niemand,"[8] so ist seine Folgerung problematisch. Die Entscheidung, nicht zu tanzen--durch die Wahl des schwarzen Kleides ausgedrückt--wurde vor dem Fest getroffen und kann nicht das Resultat der Wirkung Ruperts sein.

Wortlos und ungeschickt steht der junge Mann zunächst vor der glänzenden Schönheit. Später hält er sich in seiner Selbstgerechtigkeit "überhaupt an diesem Feste ziemlich ferne von ihr, damit sie nicht glaube, dass [er] Rechte geltend machen wolle" (S. 691). Das muss Hiltiburg, die auf Rupert gewartet hat, als zusätzliche Vernachlässigung erscheinen. Sie wird sicherlich nicht "von der Liebe, die sie schon beim ersten Begegnen mit dem Vetter ergriffen hatte, aufs tiefste gewandelt."[9] Die erste Begegnung, auf den taktlosen Brief folgend, ist denkbar ungeeignet, Liebe hervorzurufen. Viel eher könnte hier eine bereits bestehende Liebe ausgelöscht werden.

---

[8]Steffen, S. 201.

[9]Joachim Müller, "Stifters spätere Erzählungen," ASILO, IX (1960), 88.



Immer wieder hat man bei Rupert das Gefühl, dass er einer Konfrontation mit der Problematik komplizierter menschlicher Beziehungen aus dem Weg geht. Das zeigt sich auch nach dem nächtlichen Kuss im Steinschloss. Zwar beunruhigt ihn dieser Kuss zutiefst, und er kann ihn während des ganzen Feldzugs "nicht aus dem Haupte bringen" (S. 696), aber er weicht einer Gegenüberstellung mit der Lebenswirklichkeit aus und vermeidet das Schloss auf dem Heimweg zur weissen Sentze. Der Kuss kann jedoch kein ganz so "tiefes Geheimnis" (S. 696) sein, wie er zu glauben wünscht. Aus seiner eigenen Ankündigung: "Der Herr Verwalter wird zum Öffnen des Pförtchens die Stunde wissen und sie nicht verraten" (S. 695), lässt sich entnehmen, dass der Verwalter ein Mitwisser des Geheimnisses sein muss.

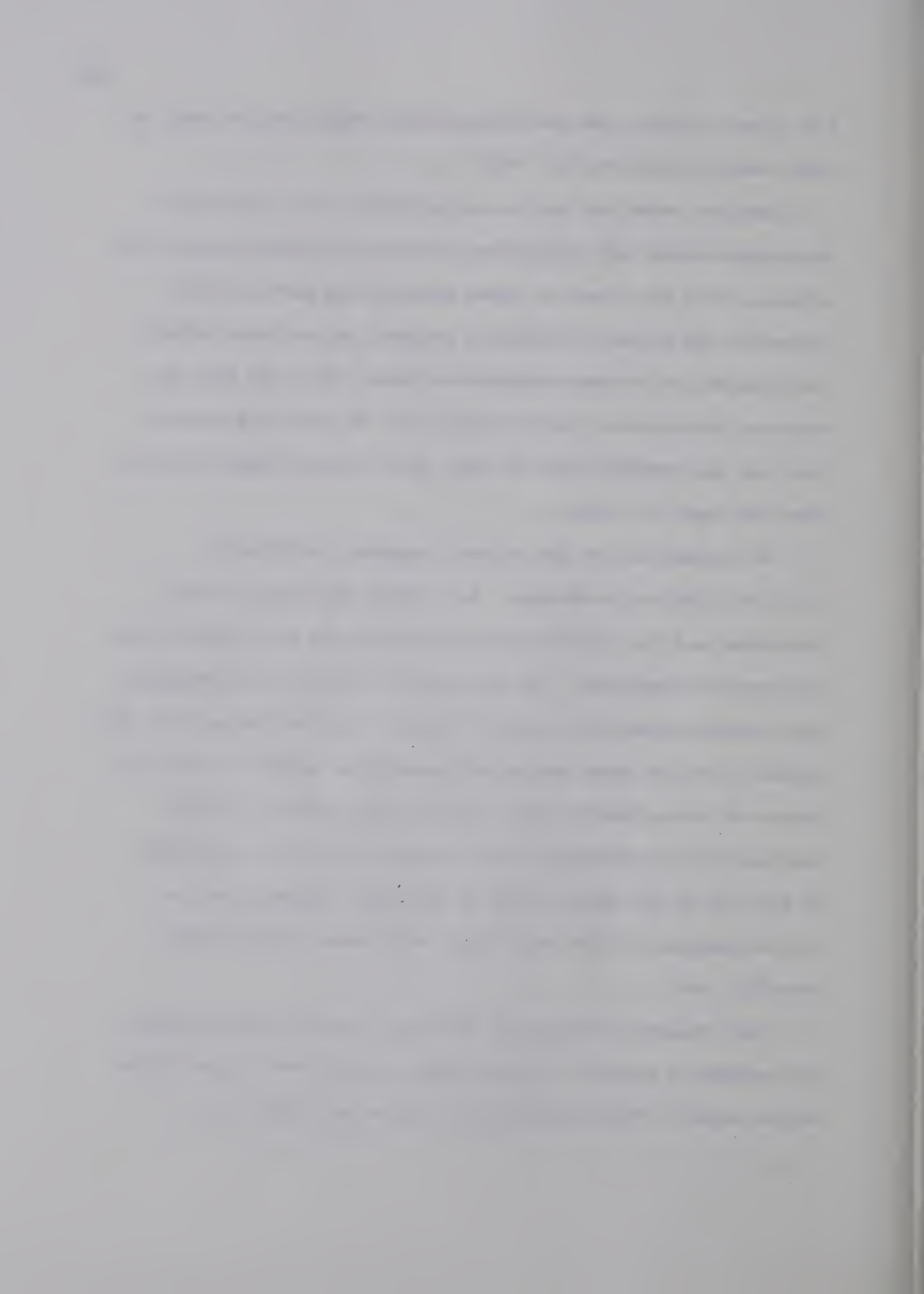
Schon auf dem Wiener Fest geht Rupert einer wahren Begegnung mit Hiltiburg aus dem Weg, obwohl die umworbene Schönheit ihm deutlich die Gelegenheit dazu gibt. Dass er ihr dennoch ein waches Interesse entgegenbringt, ist aus einer Reihe von Bemerkungen zu ersehen. Er hat sie, "da sie noch ein Kind war, zum letzten Male gesehen" (S. 690) und erkennt sie doch sogleich. Was er dann in seiner Handschrift notiert, ist mit den Augen der Liebe oder zumindest der Zuneigung gesehen: "Das Angesicht war so schön, wie ich nie ein schöneres Ding in meinem Leben gesehen habe, und die Gestalt war fast noch schöner als das Angesicht" (S. 690). "Es waren schöne Mädchen da, es waren sehr schöne Mädchen da, es waren ausserordentlich schöne Mädchen da. Als aber Hiltiburg in den

Saal trat, sah man, dass von dem schönsten Mädchen zu ihr noch ein hoher Abstand emporging" (S. 690 f.).

Auch ihr Verhalten den Männern gegenüber, die ihr so viele Huldigungen darbringen, beobachtet er genau: "Ich konnte aber nicht erkennen, dass sie einem von ihnen einen Vorzug gab" (S. 691). Und selbst als er ihre Lebensweise getadelt hat und sein Gefühl der Verachtung nicht mehr unterdrücken kann, fällt ihm doch ihr weiterhin bestehendes Interesse noch auf: "An Hiltiburg bemerkte ich, dass sie zuweilen nach mir sah, aber in ihren Augen leuchtete etwas wie Hass" (S. 693).

Im Landschloss, wo die nächste Begegnung stattfindet, erscheint Hiltiburg verändert. Aus eigener Kraft hat sie sich überwunden und die leere Ersatzbeschäftigung des gesellschaftlichen Glänzens fallengelassen. Sie hält sich so völlig im Hintergrund, dass Ruperts Handschrift nur von "der Base und den Ihrigen" (S. 694) spricht. Erst am Ende des Freiheitsgesprächs taucht ihr Name auf. Rupert tut seine Absicht kund, heimlich fortzugehen, um "Weitläufigkeiten oder Rührungen und Störungen" (S. 695) zu vermeiden. Es geht ihm um die Sache, nicht um den Ruhm. Knapp heisst es von dem Gespräch: "Alle beteiligten sich daran, nur Hiltiburg nicht" (S. 696).

Paul Requadt, welcher Hiltiburg hier noch als prachtliebend und hoffährtig ansieht, ist überzeugt, dass sie erst in der grauen Sentze aufhört, "die anspruchsvolle Wiener Aristokratin zu



sein."[10] Er glaubt ihr Schweigen auf persönliches Interesse an den konstitutionellen Fragen zurückführen zu können.[11] So wenig aber die Freiheit in der Motivstruktur eine zentrale Rolle spielt,[12] so wenig gilt das Schweigen Hiltiburgs politischen Fragen. Es gilt allein Rupert. An dem selbständigen und selbstlosen Tun des jungen Mannes entzündet sich ihre Liebe erneut. Sie ergreift ihm gegenüber die Initiative in dem wahren Kuss von Sentze, einem Liebeskuss. Rupert, durch seine Egozentrizität geschützt, lässt die Identität der Liebenden auf sich beruhen.

Der Leser, durch die Vorausdeutungen zum Mitwisser gemacht und daher hellhöriger als Rupert, hat den Schlüssel zur Identität längst in der Hand. Dass Hiltiburg diese Liebende ist, erschliesst sich aus einer Reihe von Andeutungen: aus dem Einander-Gut-Sein in der Kindheit, dem Nicht-Tanzen, dem späteren Zuweilen-nach-ihm-Sehen, aus der fehlenden Schutzfassade im Steinschloss und der darin greifbaren Selbstüberwindung und letztlich aus dem Schweigen bei Ruperts Ankündigung seines Abschieds.

---

[10] Requadt, _Das Sinnbild der Rosen in Stifters Dichtung: Zur Deutung seiner Farbensymbolik_ (Mainz, 1952), S. 52.

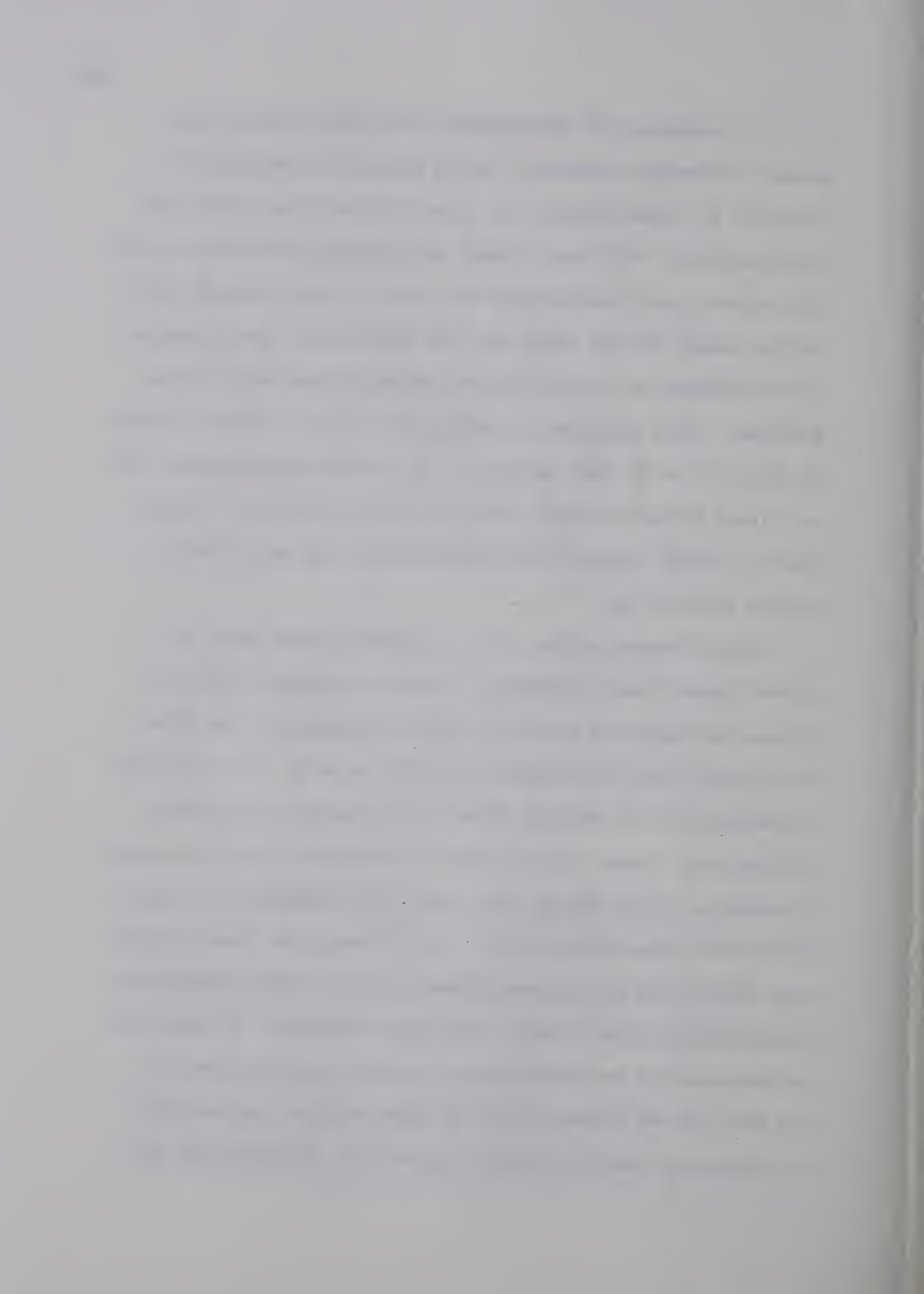
[11] Ibid.: "Als man über die Stifter so sehr interessierenden konstitutionellen Fragen debattiert, beteiligt sich Hiltiburg allein nicht an den Gesprächen, vermutlich gerade, weil sie sich innerlich angesprochen fühlt.

[12] Moriz Enzinger ist überzeugt: "Stifter geht es nun in dieser Erzählung um die Freiheit", und "das Thema der echten Freiheit . . . gibt also die Idee des Ganzen," "Zu Adalbert Stifters Erzählung _Der Kuss von Sentze_," _Anzeiger der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse_, 87, Part 24 (1951), S. 376 und 377.



Die vorausweisende Ordnungskraft des Titels und das noch genauere Vorausdeutungsmoment, das im Rahmen mit dem Parallelschicksal der Ahnen gegeben ist, wirkt sich an dieser Stelle des Erzählgeschehens voll aus. Könnte der geheimnisvolle Kuss an sich eine Episode unter anderen sein, so weist er sich durch den Titel und den Rahmen als der wahre Kuss von Sentze aus. Der Liebeskuss im Steinschloss ist die mittelbare zentrale Vorausdeutung dieser Erzählung. Ihre Zunkunftsverbindlichkeit ist trotz Ruperts Mangel an Einsicht nie in Frage gestellt. Der starke Spannungsbogen, der mit diesem Ereignis beginnt, kann sich aber erst lösen, nachdem Rupert in einem längeren Entwicklungsprozess das nötige Reifestadium erreicht hat.

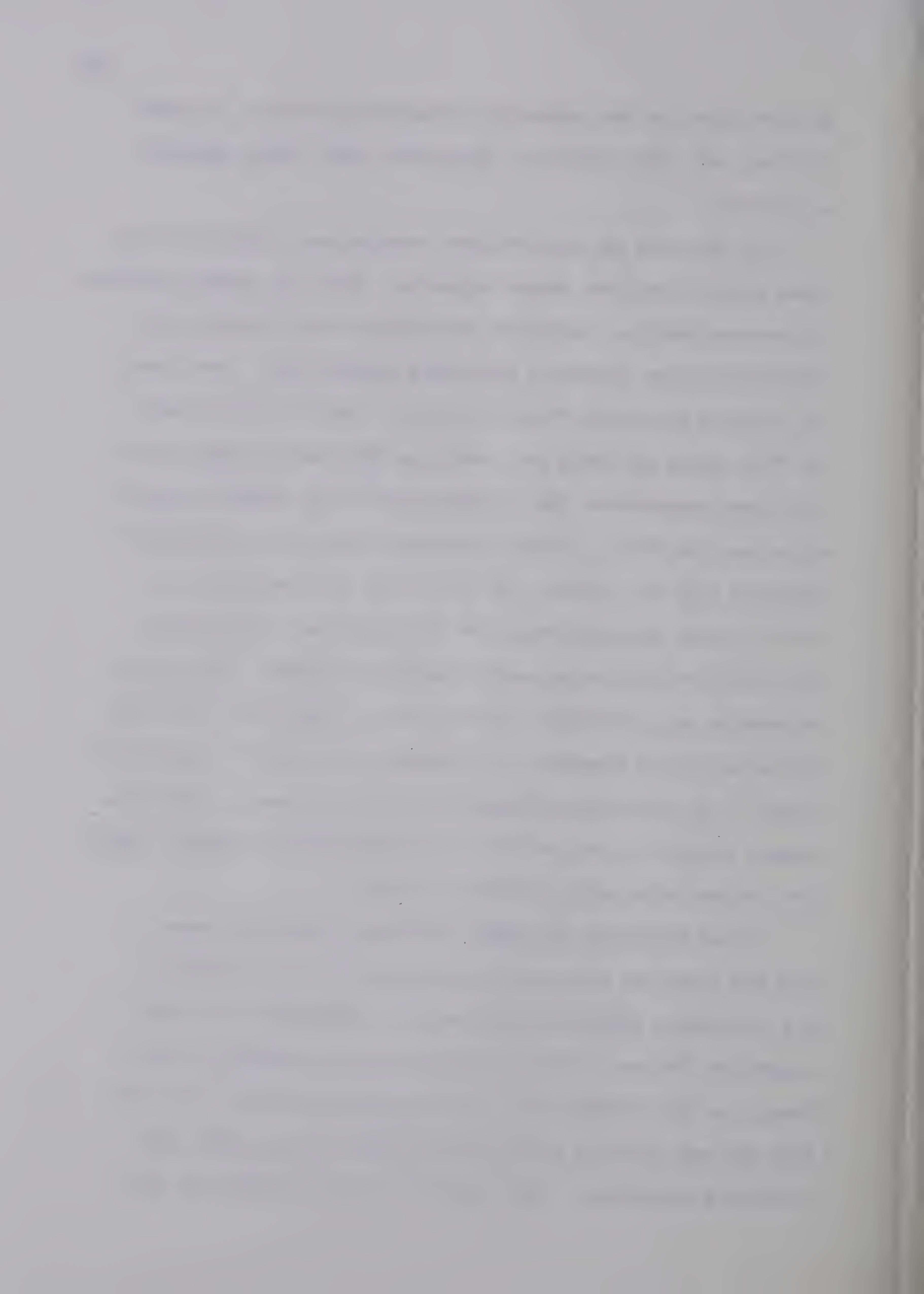
Dieser Prozess beginnt mit dem geheimnisvollen Kuss, der Ruperts ganzes Leben erschüttert. Er wird verstärkt durch die Kriegserfahrungen und durch die erneute Begegnung mit dem Vater, dem der Sohn jetzt "in manchem" (S. 697) beisteht. Doch erst das Zusammentreffen mit Walchon fördert die notwendige Entwicklung entscheidend. Daher ist der Besuch in der grauen Sentze die Hauptgelenkstelle der Erzählung, die auch in der Erzählzeit als Hauptknotenpunkt gekennzeichnet ist. In der Strenge der Granit-Einöde kann Rupert sich den Konfrontationen, die alle nahen menschlichen Beziehungen mit sich bringen, nicht mehr entziehen. Er muss sich notgedrungen mit dem schweigsamen Verwandten auseinandersetzen. Als ihm nach dem Überwinden der zu stark betonten äusseren Form die Annäherung endlich gelungen ist, wird er allmählich von der



Egozentrizität und der täuschenden Aussensicht befreit. Er steht Hiltiburg bei ihrer Ankunft im Waldschloss daher anders gegenüber als in Wien.

Eine Änderung des gegenseitigen Verhältnisses ergibt sich aus einem Vergleich mit der Wiener Begegnung. Schon die äussere Situation ist unterschiedlich. Damals war Hiltiburgs stolze Schönheit der Mittelpunkt einer lebhaften, festlichen Gesellschaft. Jetzt steht die schlicht gekleidete "weibliche Gestalt zwischen den Steinen" (S. 708) einsam und ruhig da. Der junge Mann wartet diesmal auch nicht mehr ungeschickt, bis er angesprochen wird, sondern ergreift als erster das Wort. Auf sein einfaches: "Du bist da, Hiltiburg," antwortet sie: "Ja, Vetter, ich bin da" (S. 708) und gibt, wie einst in Wien, kurz die Gründe für ihr Handeln an. Sie spricht von kindlicher Pflicht und weist Ruperts Anerkennung: "Ich glaube, du handelst gut, Hiltiburg", zurück: "Es ist bloss recht" (S. 708). Bei diesem ersten Gespräch in der grauen Sentze äussert sich Ruperts Gefühl in der zweimaligen Nennung von Hiltiburgs Namen. Hiltiburg dagegen bleibt bei der neutralen Verwandtschaftsbezeichnung. Rupert ist ihr aber nicht mehr der "kleine" Vetter.

In der Männerwelt durchwärmt Hiltiburgs frauliches Wesen bald das Leben des Vaters und des immer noch geliebten Rupert. Mit vollendetem Taktgefühl macht sie ihre Anwesenheit erst ganz allmählich fühlbar. Nach und nach wird "es in dem Hause, in den Gängen, in den Wohnungen und in der Umgebung reinlicher" (S. 709). Nach und nach gesellen sich reichere Zutaten zu den bisher sehr eintönigen Mahlzeiten. "Wenn Walchon von einer Speise zwei Male



nahm, kam sie öfter auf den Tisch" (S. 709). Selbst die Harfe, die in Wien stumm bleiben musste, tönt jetzt abends oder nachts aus ihrem Zimmer; denn in der täglichen Fürsorge für den Vater hat ihr Leben einen Sinn gefunden.

Alle diese Beobachtungen werden von dem Ich-Erzähler gemacht. Sie bekunden sein lebhaftes Interesse und verweisen auf die erwachende oder bereits erwachte Liebe. Die Annäherung der beiden jungen Menschen resultiert in einer Straffung der Erzählspannung. Selbst ein Leser, der die bisher gegebenen Vorausdeutungen übersehen hat, wird durch die lange Rede Walchons, mit welcher er den Palsentzekuss einführt, an das Parallelschicksal des Ahnenpaares im Rahmen erinnert. Von der Geschlossenheit der dichterischen Welt her lässt sich nicht bezweifeln, dass der Friedenskuss die bestehende Liebe enthüllen wird. Nur der Bitterkeit Walchons ist es zuzuschreiben, dass er sich über das wahre Verhältnis von Rupert und Hiltiburg täuscht.

Die Schwurszene ist ein Meisterstück Stifterscher Prosa. Festlich gekleidet, Hiltiburg in weissem Linnen, stehen sich die Liebenden gegenüber. Bis zum offenen Durchbruch der Liebe ist Rupert der handelnde, Hiltiburg der passive Partner. Mit herabhängenden Armen steht sie vor dem Geliebten, "wie eine, die das Glück ihres Lebens abgeblüht glaubt."[13] Sehr wenige Worte werden gewechselt. Zweimal folgt auf eine Frage Ruperts die Antwort Hiltiburgs und die durch den Zusatz "auch" erweiterte Wiederholung

---

[13] Steffen, S. 202.



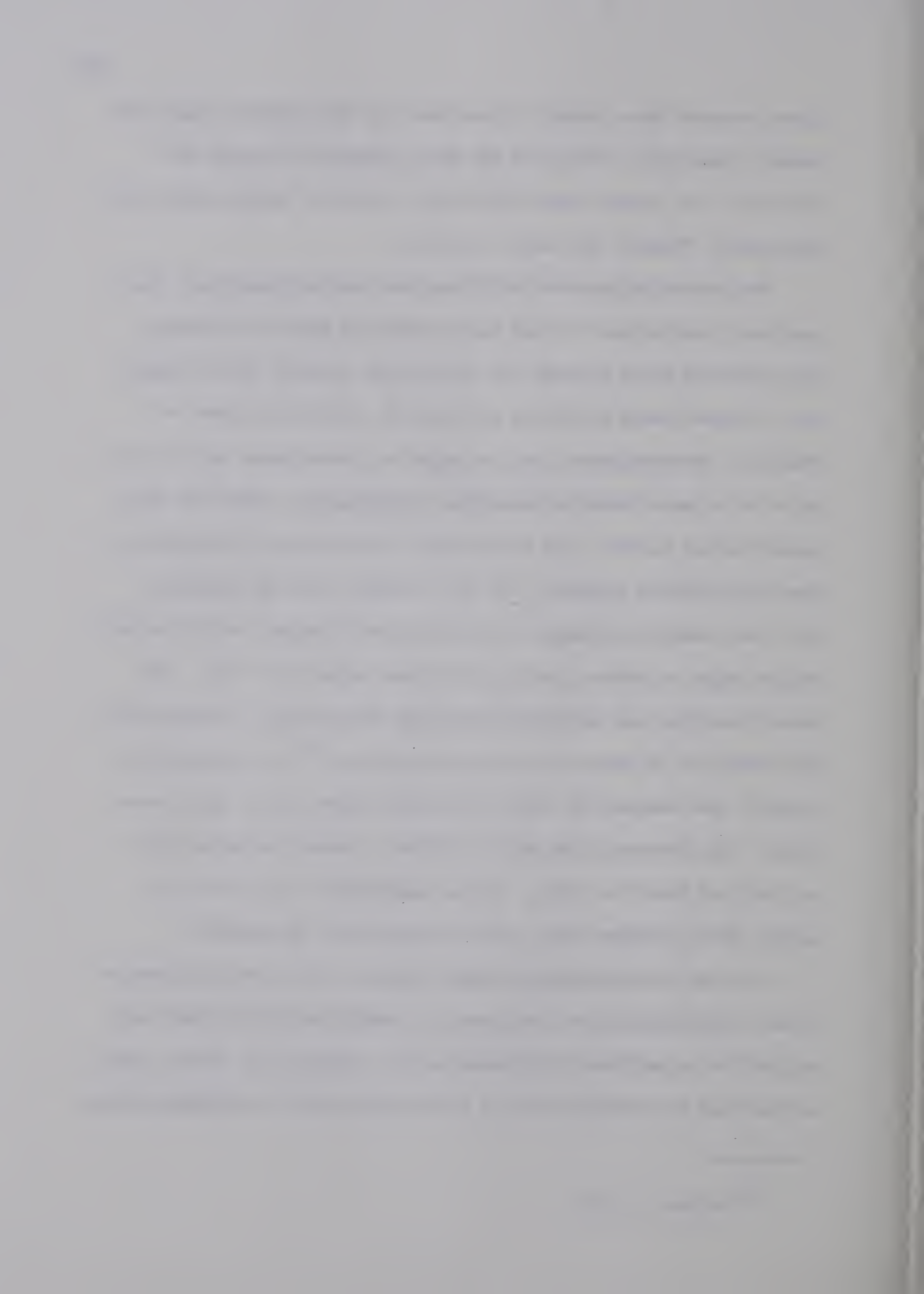
dieser Antwort durch Rupert. Dann wird der Dreiklang zu Frage und Antwort reduziert: "'Soll ich das Wort sprechen?'/'Sprich es'" (S. 711). Die leisen Worte:"Hiltiburg, mit Gott" werden noch leiser wiederholt: "Rupert, mit Gott" (S. 712).

Zum ersten Mal spricht Hiltiburg hier seinen Namen aus. Das geschieht unmittelbar vor dem Kuss, durch den Rupert blitzartig ihre einstige Liebe erkennt und sich seiner eigenen Liebe bewusst wird. Wieder weiss er nicht, wie ihm ist. Hiltiburg steht am Fenster. Unentschlossen geht er gegen sie, dann gegen die Tür, als wolle er in sein früheres Ausweichen zurückfallen, dann aber doch wieder zu ihr zurück. Auf seine Frage: "Hiltiburg, ist das nur ein Kuss des Friedens gewesen?" (S. 712), wendet sich die Liebende, "auf den rosenroten Wangen war die Glut des Himmels, und die wundervollen Augen leuchteten wie das Licht der Sonne" (S. 712). Der durch Tradition und Zeremonie geheiligte Kuss scheint "in Hiltiburg das Göttliche im Menschen geradezu unmittelbar"[14] durchbrechen zu lassen. Zum zweiten Mal nennt sie seinen Namen, jetzt in offener Liebe. Die Erregung löst sich in Tränen. Rupert schluchzt "wie in tiefster Reue" (S. 712). In dem Augenblick, in dem er sich seiner Schuld bewusst wird, ist er bereits von ihr befreit.

Von dem Zentralereignis dieses Kusses, das in der Zeitstruktur einen letzten äussersten Höhepunkt an Erzählintensität bildet und zugleich eine auflösende Rückwendung ist, schwingt ein weiter Bogen zu dem Kuss im Steinschloss und zu dem Liebeskuss der Rahmenhandlung

---

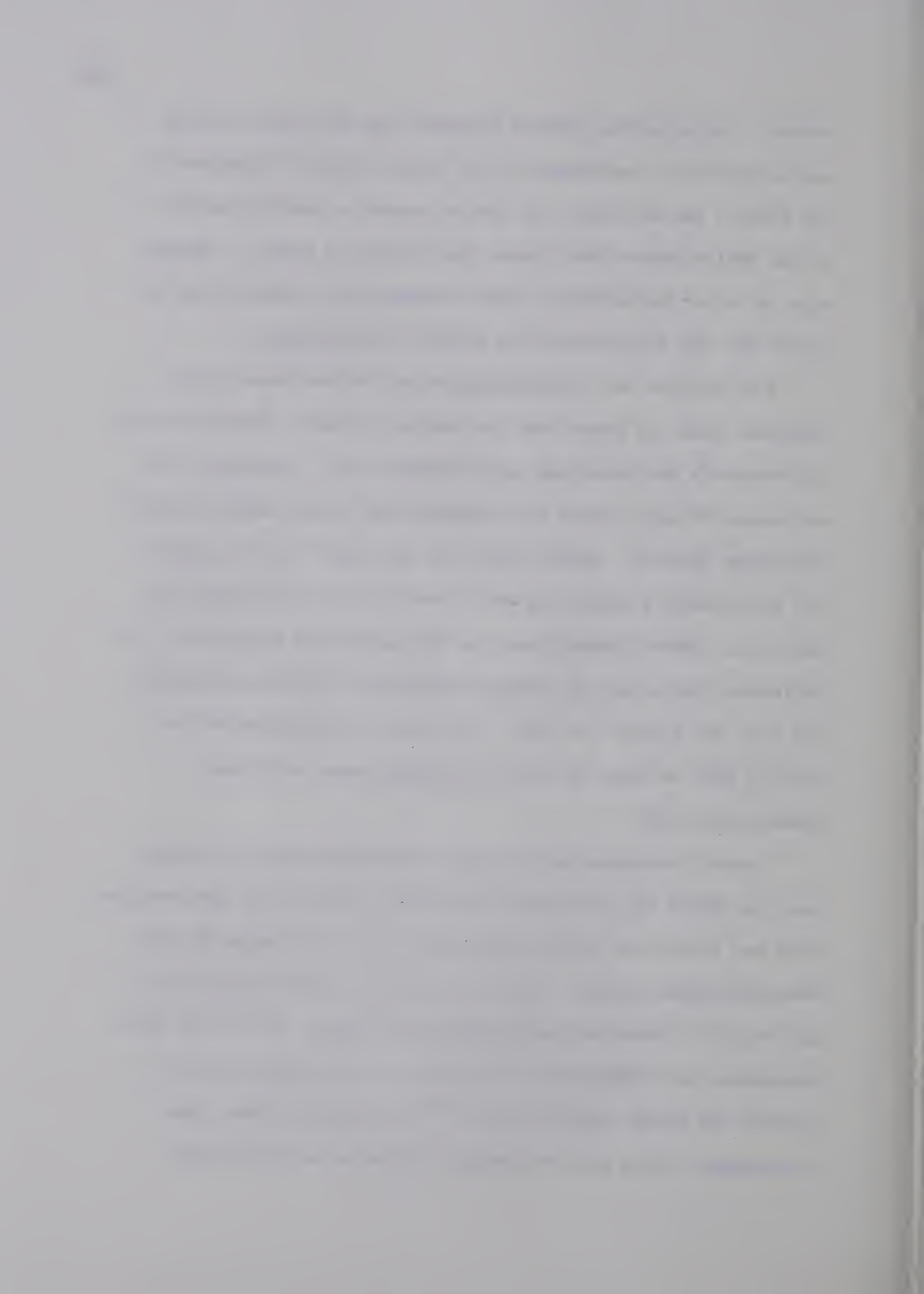
[14] Steffen, S. 202.



zurück. Die allseitig gelöste Spannung legt ein Netz von rück- und vorgreifenden Beziehungen frei, in dem sich die Gelenkstelle des ersten, wahren Kusses von Sentze besonders deutlich abhebt. In der Motivstruktur wird dieser Kuss ebenfalls betont. Dagegen kann er in der Zeitstruktur nicht herausgestellt werden; denn er bleibt für den Ich-Erzähler bis zuletzt ein Geheimnis.

Eine Analyse der Vorausdeutungen und Rückwendungen lässt erkennen, dass der wahre Kuss von Sentze in diesen Strukturmitteln von vornherein als bedeutend gekennzeichnet ist. Ausserdem wird auf dieses Ereignis durch ein Vorausgreifen in die nähere Zukunft aufmerksam gemacht. Rupert sagt nach dem Kuss: "Ich bin später bei Wachtfeuern gewesen, auf der Vorwacht in der Finsternis der Nacht, auf wüsten Lagerplätzen, in Regensturm und Sonnenbrand, in schlechten Hütten und in schönen Schlössern, und immer erinnerte ich mich des Kusses" (S. 696). Ein solches zeitliches Vorausgreifen gibt es sonst in der Handlungsgegenwart der späten Erzählungen nicht.

Dieser Liebeskuss ist in dem Erzählgefüge äusserst wichtig; denn nur durch ihn, nur durch Hiltiburgs Initiative im Steinschloss kann der Schwurkuss zu dem befreienden, alle Spannungen lösenden Zentralereignis werden. Er ist zugleich das Erfüllungserlebnis, auf das alle Vorausdeutungen ausgerichtet waren, und er ist "das Kernsymbol der Erzählung: in ihm löst sich alle Härte, wie er Frieden und Liebe zugleich meint."[15] Die gelöste Härte, das schattenlose Glück der drei Häuser der Sentze wird durch den



knappen Rahmen am Ende der Erzählung bestätigt. Hiltiburg, Rupert, Walchon und auch Erkambert schöpfen ihr Dasein in der lebenserfüllenden Tätigkeit des Landmanns aus, darauf bedacht, "unbeirrt von jeder Gewalt, die höchste Menschheit an sich zu entwickeln" (S. 695).

Der fromme Spruch

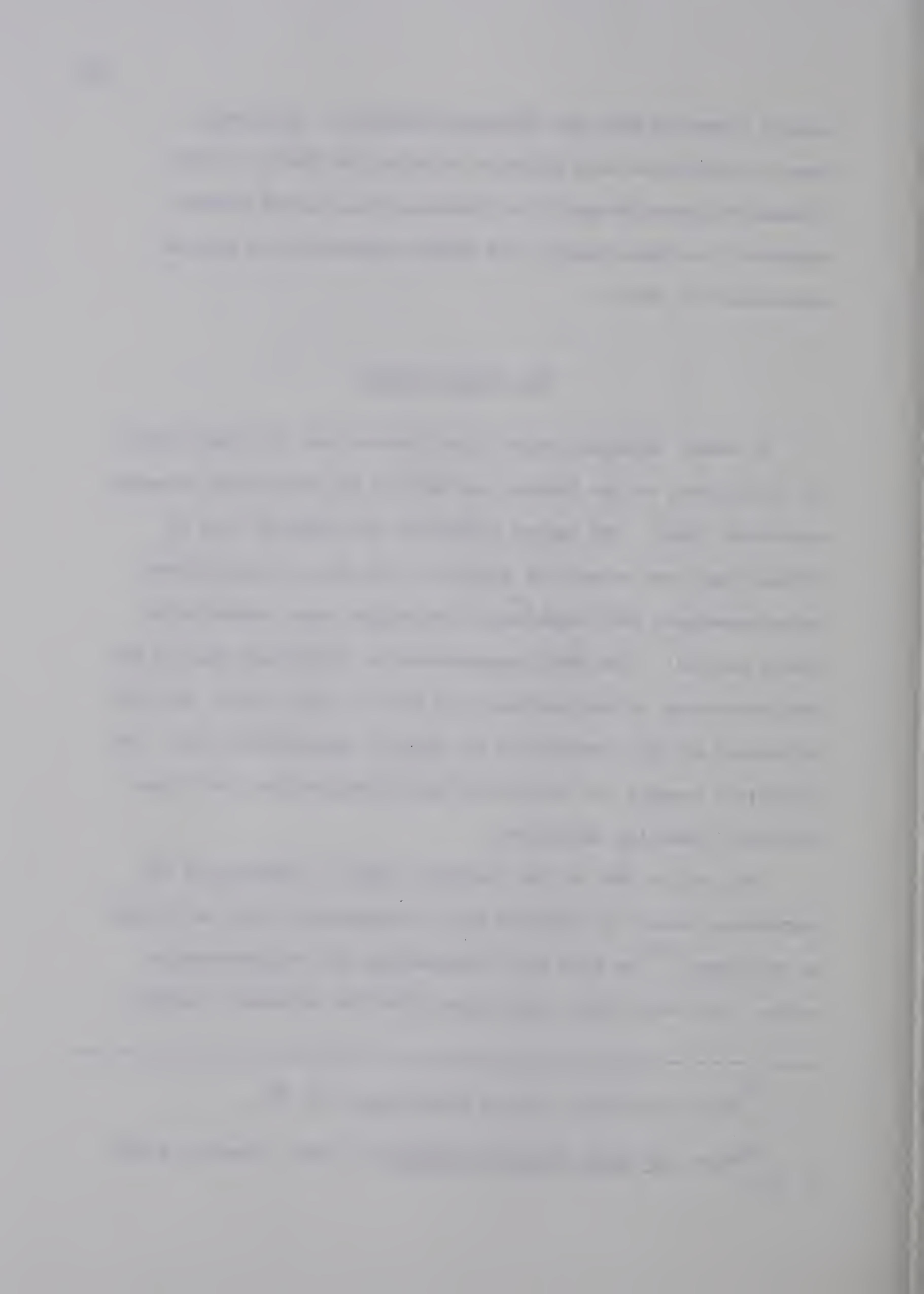
In dieser Erzählung stammt alle Spannung aus der Ungewissheit der Gegenliebe, welche Dietwin und Gerlint als feindliche Verwandte erscheinen lässt. Ihr wahres Verhältnis als Liebende wird im Erzählgefüge aber schon früh angedeutet und dann in zahlreichen, zukunftsgewissen und -ungewissen Vorhersagen immer wieder unter Beweis gestellt. Das Erfüllungserlebnis im Bildersaal mag für das Geschwisterpaar so überraschend sein wie für einen Leser, der sich weitgehend mit der Perspektive der Älteren identifiziert hat. Der glückliche Ausgang ist jedoch über das Strukturmittel der Vorausdeutungen einhellig abgesteckt.

Wenn Julius Kühn es für "reizvoll [hält], nachträglich die Begründung dieser so plötzlich sich offenbarenden Liebe der beiden zu verfolgen,"[16] so kann eine Untersuchung der Vorausdeutungen zeigen, dass sich diese Liebe nicht plötzlich offenbart, sondern

---

[15] Müller, "Stifters spätere Erzählungen," S. 88.

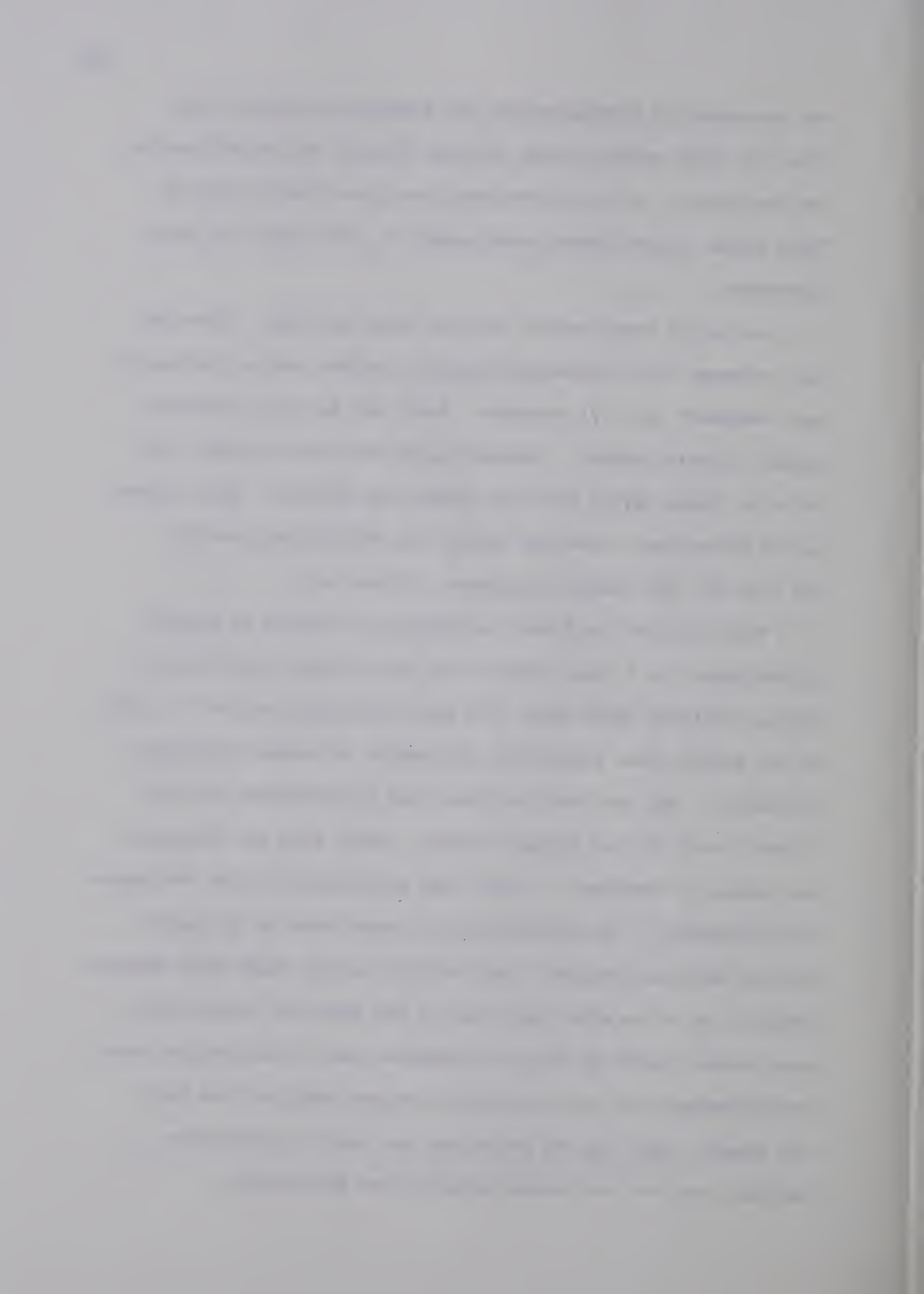
[16] Kühn, Die Kunst Adalbert Stifters, 2. Aufl. (Berlin, 1943), S. 177.



von vornherein im Ordnungsgefüge der Erzählung begründet wird. Schon der Titel enthält einen direkten Hinweis zur Aufschlüsselung des Geschehens. Die erste Erwähnung des alten frommen Spruchs: "Ehen werden in dem Himmel geschlossen" (S. 727) lässt den Leser aufhorchen.

Der Spruch bewahrheitete sich im Leben der Tante. Ihre Ehe kam, entgegen aller Wahrscheinlichkeit, nur über zahlreiche"wunderbare Umstände" (S. 727) zustande. Damit ist der erste zukunftsgewisse Hinweis gegeben. Entgegen aller Wahrscheinlichkeit gilt der alte fromme Spruch auch für Dietwin und Gerlint. Beide wurden in der Rückwendung unter das Zeichen des Wunderbaren gestellt, das auch für ihre Zukunft bestimmend bleiben wird.

Wenn sie sich als Kinder befehdeten und seither so schroff gegeneinander sind, dass Gerlint zwei Jahre länger von Schloss Biberau entfernt leben muss, "als ihre Erziehung forderte" (S. 729), so ist gerade diese Schroffheit ein Beweis der starken Zuneigung zueinander. Was der Onkel auf Grund der gegenseitigen Vortrefflichkeit erst für die Zukunft erhofft: "Beide sind von Bedeutung, und müssen es bemerken" (S. 732), hat sich bereits in der Vergangenheit ausgewirkt: Dietwin und Gerlint haben immer um die gegenseitige Bedeutung gewusst. Das Gerücht, Dietwin "habe eine Herzenskönigin, der er es nicht sagt, und zu der auch kein anderer sein Auge erheben darf" (S. 733), ist durchaus wahr. Dass Gerlint diese Herzenskönigin ist, wird nicht erst aus dem Duell mit dem Herrn von Wengern, oder aus dem Erklettern der Mauer des Institutsgartens, oder aus den landwirtschaftlichen Wettstreiten



offenbar, sondern ist schon in der Begrüssungsszene auf Schloss Biberau zu erkennen.

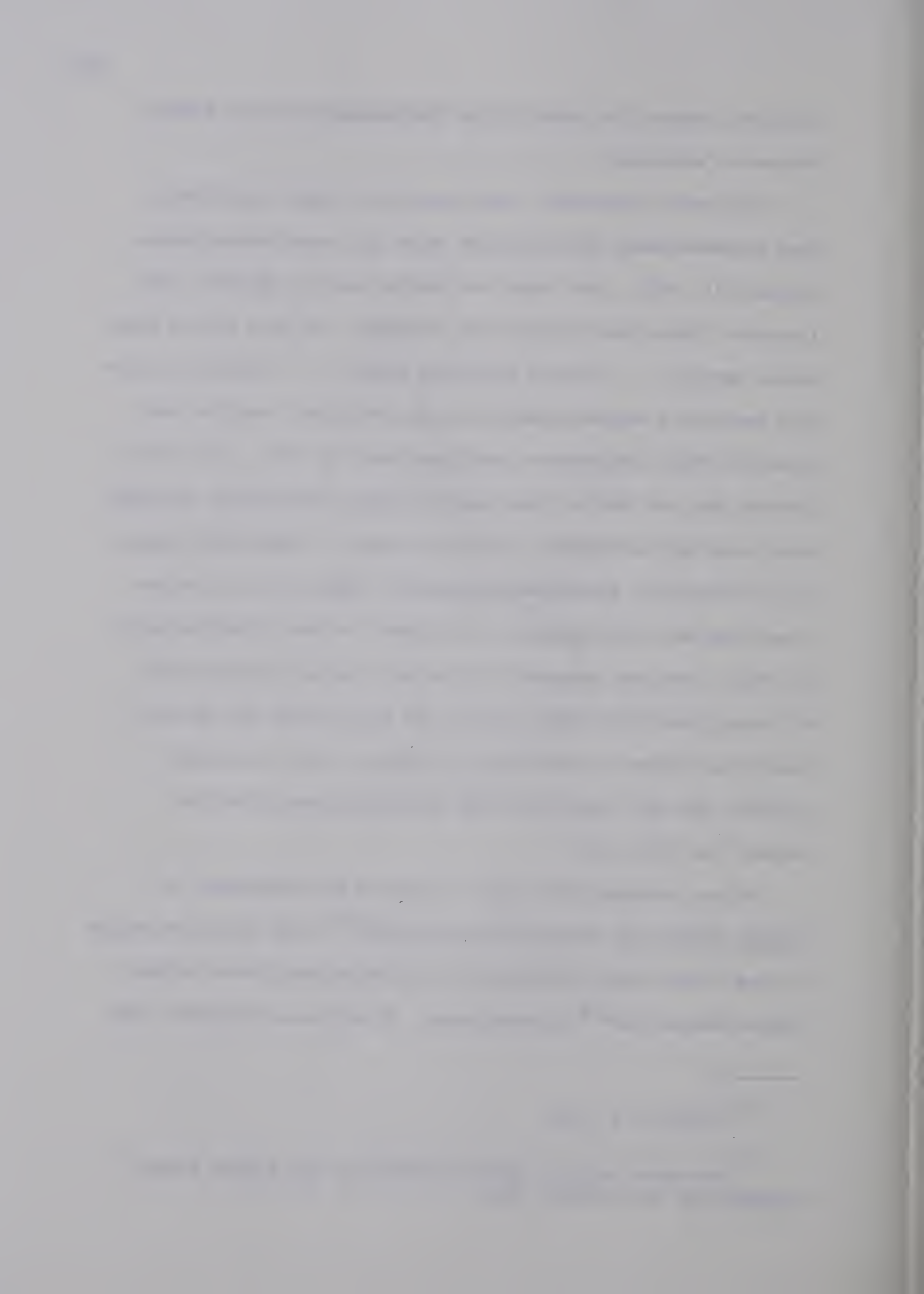
Als Gerlint heimkehrt, weist zuerst die Tante auf Dietwin: "Das Zusammenkommen mit dem Vetter wird die Verwandtschaftsbande stärken" (S. 746). Die Worte des Onkels sind von wärmerer Herzlichkeit: "Jetzt bist du unter den Deinigen. Es wird dir da immer wohler werden. . . . Da ist nun deine Tante, . . . da bin ich, der dich wahrhaftig ungemein liebt, und da ist einer, der dich auch nicht mit Feuer und Schwert verfolgen wird" (S. 751). So führt er Dietwin ein, der Gerlint sehr wohl mit Feuer und Schwert verfolgen wird, aber mit Liebesfeuer und Liebesschwert. Seine Liebe äussert sich verhalten in dem Begrüssungswunsch: "Möge es dir in deiner neuen Lage sehr wohl gefallen, und mögest du sehr glücklich sein" (S. 571). Gerlints Antwort: "Ich werde es sein, wenn man mich ein wenig liebt" (S. 751) wird von dem Onkel nicht auf Dietwin, sondern auf äussere Zerstreuungen bezogen, und er versichert rührend, dass man "schon auch für allerlei Annehmlichkeiten sorgen" (S. 751) werde.

Es mag dahingestellt sein, ob man von den Gesprächen im <u>Frommen Spruch</u> als "dressed-up formalities"[17] oder ob man überhaupt von dem "übertrieben höflichen Ton der Begrüssung dieser beiden jungen Erwachsenen"[18] sprechen kann. Es sei daran erinnert, dass

---

[17]Blackall, S. 349.

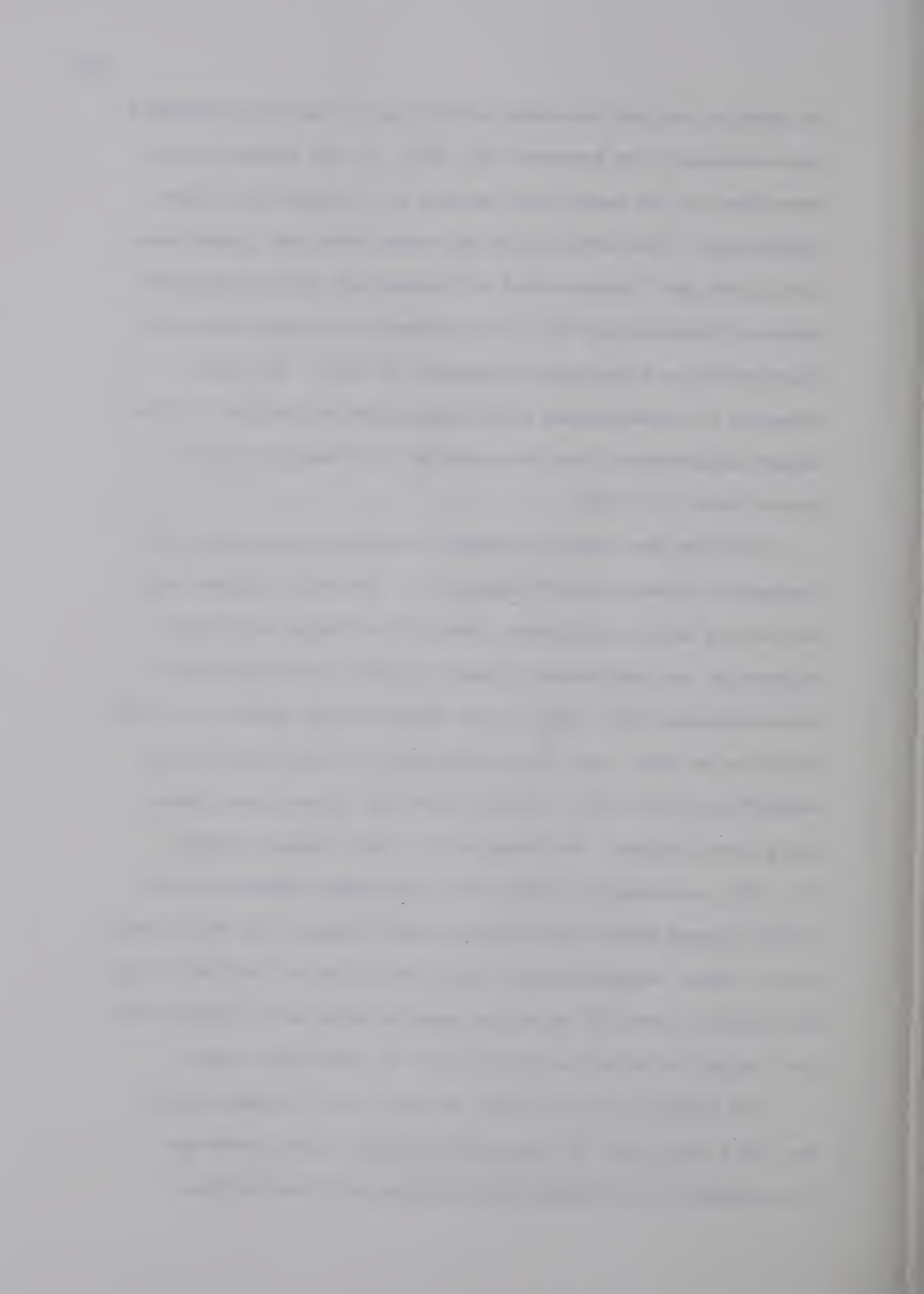
[18]Christine Oertel, "Stifters Erzählung <u>Der fromme Spruch</u>," <u>Monatshefte</u>, XLII (1950), 232.



der Erzähler von den Liebenden berichtet, sie "waren sehr höflich gegen einander, aber gemessen" (S. 768). In der Wortwahl ihres Gespräches ist die äusserliche Haltung der Gemessenheit jedoch durchbrochen. Hier drückt sich das wahre Gefühl der jungen Leute füreinander aus. Dietwin wird auf seinem Gute "die hochverehrte Tante mit Ehrerbietung" (S. 752) aufnehmen wie bisher und seine "Base Gerlint mit Zuneigung empfangen" (S. 752). Die feine Variation von Ehrerbietung zu Zuneigung wird von Gerlint in ihrer Antwort aufgenommen: "Und ich werde dir mit Zuneigung danken, lieber Vetter" (S. 752).

Die Reihe der zukunftsgewissen Vorausdeutungen wird bei der "recherche du temps perdu" fortgesetzt. Der erste längere Gang, den Gerlint allein unternimmt, führt sie am Morgen nach ihrer Heimkehr zu den Stätten der Kindheit, zuerst zu der mächtigen, alleinstehenden Eiche, dann zu dem grossen alten Felsen aus Granit, danach zu der Höhe, die "einen Überblick über den Wald und die Gegend" (S. 758) bietet; zuletzt steht sie an dem klaren Wasser des grossen Teiches. Der Granitstein, "der einzige ringsum" (S. 758), ist ebenso ein Symbol des gemeinsamen Stammes wie die uralte einsame Eiche, die "weit und breit gesehen" (S. 783) werden kann. Später vergleicht der Onkel diese Eiche mit der Familie <u>und</u> mit Gerlint, wobei für beide das Exemplarische hervorgehoben wird, das "leicht von andern unterschieden" (S. 783) werden kann.

Für Gerlint sind die Eiche, der Stein und die Wiese hinter dem Teich aber nicht so sehr um des Stammes willen bedeutsam als vielmehr um der Kindheitsbeziehungen zu Dietwin willen,



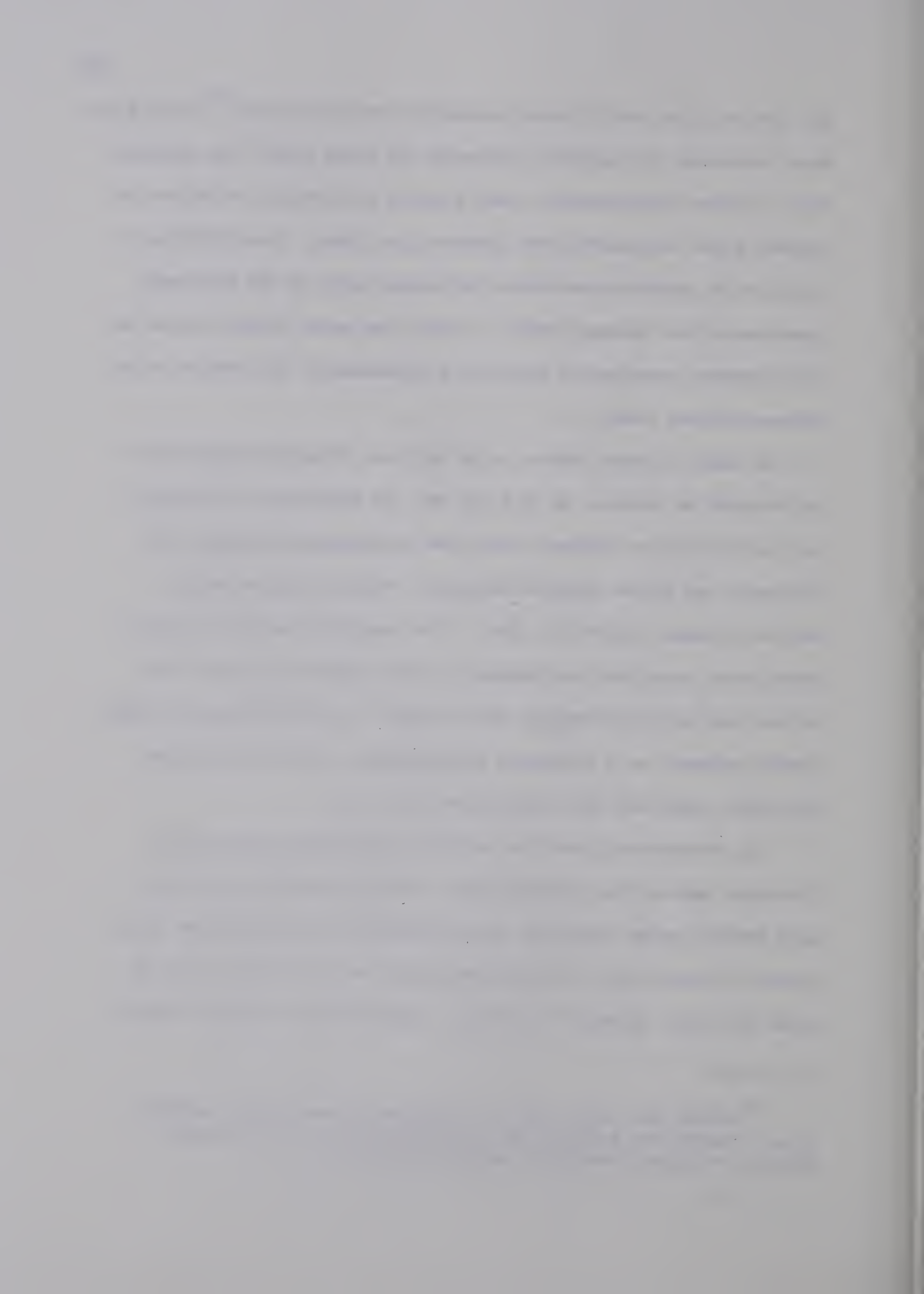
den sie an allen drei Stätten unerwartet vor sich sieht.[19] Der junge Mann unternimmt die gleiche "recherche du temps perdu" zur gleichen Zeit. In dem rückgewendeten Gang äussert sich ebenso verhalten wie eindeutig die uneingestandene gegenseitige Liebe. Das Erfüllungserlebnis der späteren ehelichen Verbindung wird in dem unbewusst gemeinsamen Tun vorweggenommen. Dieses Tun weist ferner voraus auf den unbewusst gemeinsamen Besuch des Bildersaals, bei dem es zu der Liebeserklärung kommt.

Es würde zu weit führen, alle weiteren Vorausdeutungsmomente in Betracht zu ziehen. Es sei nur auf die wichtigsten verwiesen. Bei der feierlichen Mahlzeit nach dem Spaziergang schweigen die Liebenden aus tiefer innerer Bewegung: "Dietwin sprach wenig, Gerlint beinahe nichts" (S. 760). Die unnatürliche Ruhe des Mädchens wurde schon bei der Rückkehr in ihre Wohnung betont: "Sie setzte sich in ihrem Gemache auf ein Sofa. Da ihre Dienerin Sophie herein gekommen war, bedeutete sie dieselbe, wieder fortzugehen. Sie blieb lange auf dem Sofa sitzen" (S. 759).

Die Beobachtung über das scheinbar mangelnde gegenseitige Interesse während des ersten Jahres; "Gerlint und Dietwin waren sehr höflich gegen einander, aber gemessen" wird im nächsten Satz sogleich relativiert: "In ihren Meinungen war oft Streit, und er wurde mit Kraft geführt" (S. 768). Der mit Kraft geführte Streit

---

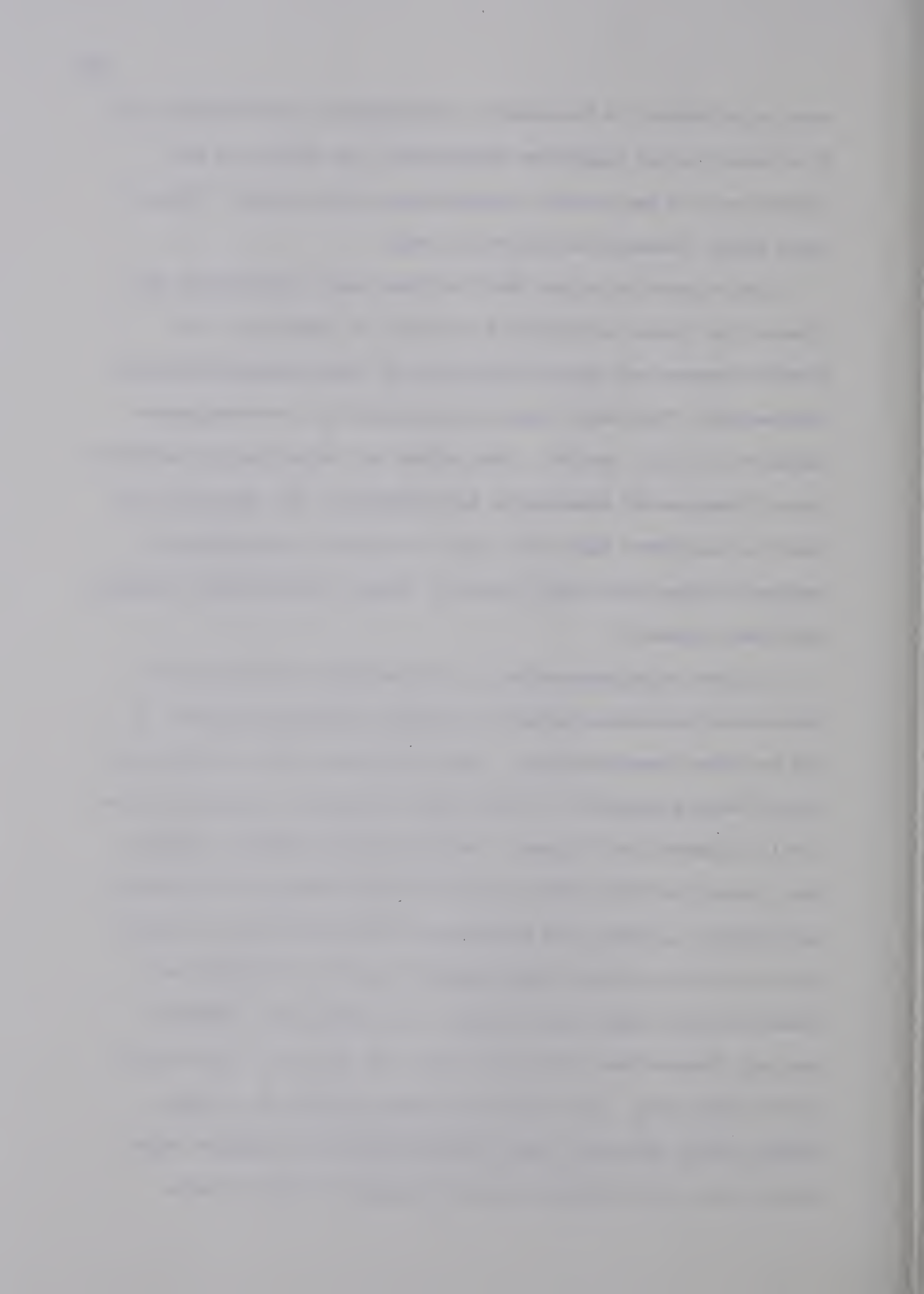
[19]Oertel gibt eine sehr gute Analyse dieser Stelle und fügt hinzu: "Durch die Schilderung der Landschaft wird der innere Zustand Gerlints symbolisch dargestellt,"ibid.



setzt sich konkret in Rosenwälder, Getreidefelder und Viehzucht um. Er erinnert an die kindlichen Kampfspiele, die Gerlint in der Liebesszene mit dem starken gegenseitigen Gefühl erklärt: "Es war deine Macht, Dietwin, über mich" (S. 790).

Später kommt es zu dem Duell mit dem jungen von Wengern, der "freundliche Augen auf Gerlint gerichtet" (S. 795) hat. Der Erzähler kommentiert dieses Duellieren mit einem Ausdruck betonter Unwissenheit: "Den Grund konnte niemand auch nur vermutungsweise angeben" (S. 775). Stifter liebt solche zur Entlarvung auffordernde, betont "unwissende" Bemerkungen des Erzählers. Sie aktivieren den Leser in besonderem Masse dazu, sich die wahren Zusammenhänge zu vergegenwärtigen und machen ihm seine eigene Mitwisserschaft ~~bewusst~~ deutlicher bewusst.

Die Erkundigungsgespräche der Älteren über die befürchtete chiastische Verwirrung bilden den letzten Konzentrationspunkt in dem Netz der Vorausdeutungen. Onkel und Tante, welche bisher schon "nicht recht geforscht" (S. 794) haben, missdeuten zwangsläufig die heftige Reaktion der Jüngeren. Gerlints Ausruf: "Oheim, wünschet mich nicht fort" (S. 783) ist ein Echo ihrer Worte bei der Ankunft auf Biberau, als sie--laut schluchzend--die Tante bittet: "Stosse mich nur nicht zu einem fremden Manne" (S. 748). Es fällt der Tante nicht auf, dass sich Dietwin, der Gefährte der Kindheit, kaum als fremder Mann bezeichnen lässt und also von Gerlint nicht gemeint sein kann. Es fällt ihr bei dem Gespräch mit Dietwin später ebenso wenig auf, dass Dietwins Antwort in analoger Weise Gerlint von seiner heftigen Reaktion ausnimmt: "Tante, Tante,



Tante, diese Puppen, nie, nie, nie. Ich werde zu keiner Puppe herabsteigen, nein, niemals" (S. 783 f.).

Die Fehlperspektive des Geschwisterpaares, teils durch die misszuverstehenden Handlungen der Jüngeren, teils durch die eigene leichte Eitelkeit bedingt, zieht sich als roter Handlungsfaden vom ersten Geburtstagsgespräch durch die ganze Erzählung und verdeutlicht die starke Erzählspannung dieses Werkes. Der Hauptspannungsbogen ist das Resultat der uneingestandenen gegenseitigen Liebe. Er zeigt sich am Erzählbeginn in einer Äusserung Dietwins, mit der er versucht, sich selbst zu überlisten: "Ich . . . habe gar keine Leidenschaften, nur Gefühle, und da sind die für dich und für die Tante die mächtigsten" (S. 739). Darauf antwortet der Onkel scherzend: "So wirst du sehr alt werden, und musst dann die Tante oder mich heiraten" (S. 740). Aus diesem Scherz wird für die Tante kurzfristig Ernst. Der Neffe dagegen bleibt sich der Unwahrheit seiner ursprünglichen Versicherung immer bewusst. Sie stammt aus der Qual seiner Liebe zu Gerlint, die durch keinen Beweis einer Gegenliebe gemildert wird.

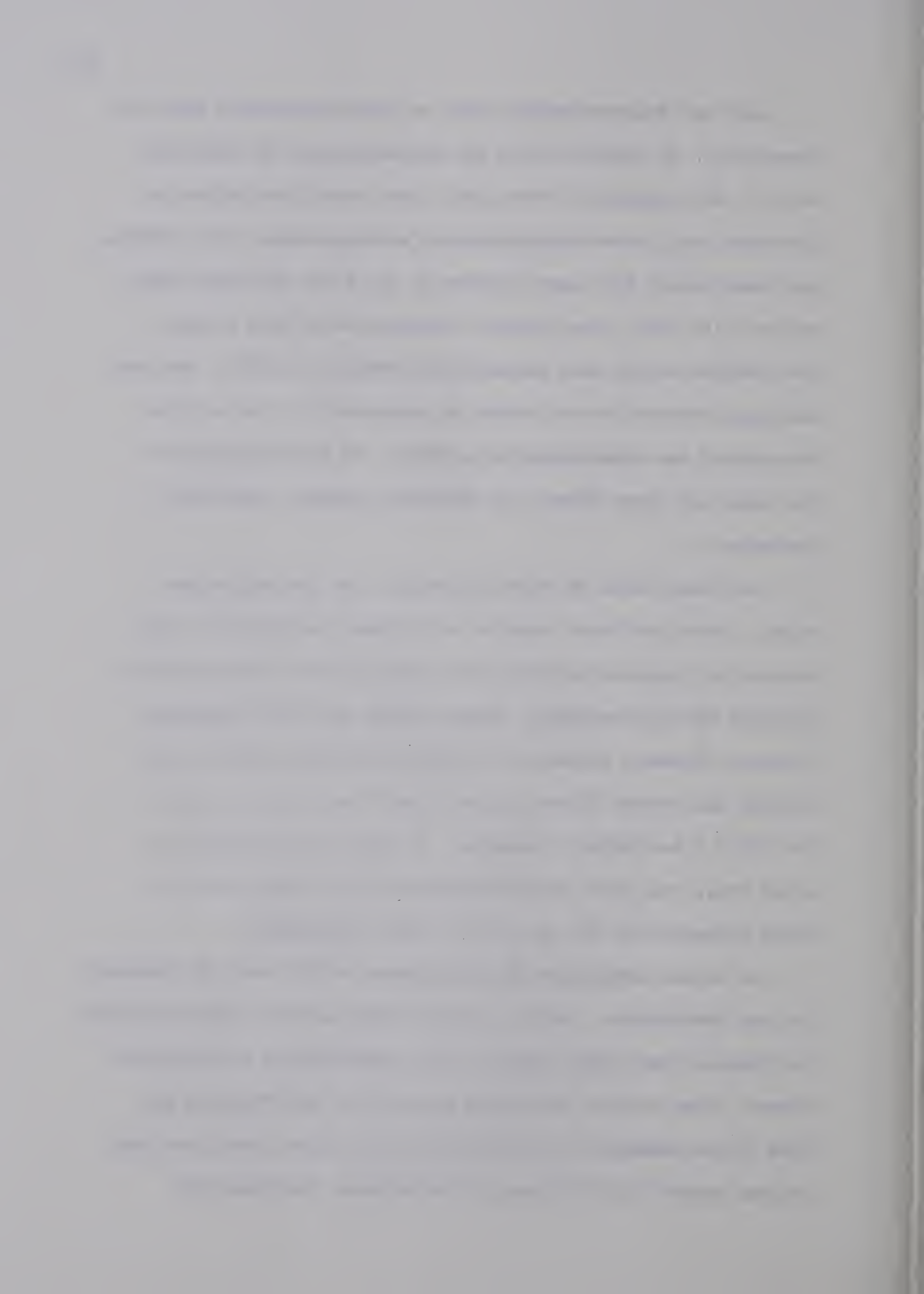
Aus der gleichen Qual erklärt sich Gerlints Heftigkeit, als sie nach der Heimkehr zum ersten Mal mit Sophie allein ist: "Sie ging rasch durch das Vorzimmer und durch das Empfangszimmer, . . . warf sich auf ein Sofa, und rief: 'So sind wir hier, und es sei, wie es will'" (S. 749). Später sperrt sie "mit dem Schlüssel den Flügel zu" (S. 765), obwohl sie hervorragend Klavier spielt. Ähnlich rührt Hiltiburg ihre Harfe nicht an, bis sie in der grauen Sentze ihren inneren Frieden gefunden hat.



Auch der Erinnerungsgang führt zu keiner Gewissheit über die Gegenliebe. So verstärkt sich der Spannungsbogen der Erzählung weiter. Die allgemeine Unruhe, das immer schnellere Reiten der Liebenden wird in den Naturphänomenen vorweggenommen: "Der Frühling ging nach dieser Zeit immer rascher in das Land, und wurde immer heisser" (S. 771). Von Dietwins blühenden Rosen wird gesagt: "Der Anblick machte eine berauschende Wirkung" (S. 772). Bei den häufigen Aufenthalten der beiden im Ahnensaal ist eine weitere Verstärkung des Spannungsbogens spürbar. In den Jugendbildern von Onkel und Tante können die Liebenden einander ungehindert anschauen.

Der Leser weiss um diese Projektion, das Geschwisterpaar nicht. Onkel und Tante erwarten eine Lösung des Konflikts erst während der projizierten Reise und werden von der frühen Werbung Dietwins völlig überrascht. Daher erklärt sich das dreimalige "Dietwin, Dietwin, Dietwin!" (S. 794) der älteren Gerlint, auf welches das frühere "Tante, Tante, Tante" und "nie, nie, nie" (S. 783 f.) des Neffen vorauswies. Es wird von dem Onkel mit einem "nun, nun, nun" (S. 794) beantwortet und später von der Tante nochmals mit "Ja, ja, ja" (S. 795) aufgenommen.

In diesen dreimaligen Wiederholungen entlädt sich die Spannung für die Geschwister. Ähnlich entlädt sich nach der Liebeserkenntnis die Spannung des jungen Paares in der Namensnennung des geliebten andern. Eine weitere Beruhigung ergibt sich nach Umarmung und Kuss in dem Ausblick in die Zukunft, in der alles "rasch ins Werk gesetzt werden" (S. 791) muss. Über Werbung, Verlobung und



Hochzeit schwingt das Erzählgeschehen in zunehmender Beruhigung aus. Dazu trägt die Verlobung und Hochzeit des Nebenpaares nicht unbedeutend bei.

Von der spannungslösenden Liebesszene geht ein Netz von Bezügen zu allen vor- und rückgreifenden Äusserungen und zum Titel. Dieses Netz verdeutlicht die künstlerische Geschlossenheit der Erzählung, in der "nichts . . . beziehungslos im Leeren"[20] liegt. Alle Vorausdeutungen lassen sich als Ausgangsvorausdeutungen erkennen, die eine Brücke zu dem Erfüllungserlebnis der Liebeserklärung schlagen.

Dem Gesetz der Richtungnahme auf die Liebesszene unterstehen auch die zukunftsungewissen Vorhersagen. Hierher gehört des Onkels Urteil über Dietwin: "Aber siehe zu, eines Tages wird er mit der Tür ins Haus fallen" (S. 770). Das wird bei dem zweiten Geburtstagsgespräch gesagt, also zu einem Zeitpunkt, als die Geschwister mit Bedauern feststellen müssen, dass Dietwin ganz und gar nicht mit dem erhofften "Sturm" (S. 769) verfährt.

Hierher gehören ferner die Worte Dietwins anlässlich des Rosenwettstreits: "Die Grenze wird sich wohl finden" (S. 774), die er in einem Moment äussert, als sich eher die vorhergehende Befürchtung des Onkel zu bewahrheiten scheint: "Wenn es so fortgeht, so sind bald die Gründe von Weidenbach und Biberau ein einziger Rosenstrauch" (S. 774). Und hierher gehören schliesslich die beiden mehr allgemein gehaltenen Vorausdeutungen, welche im

---

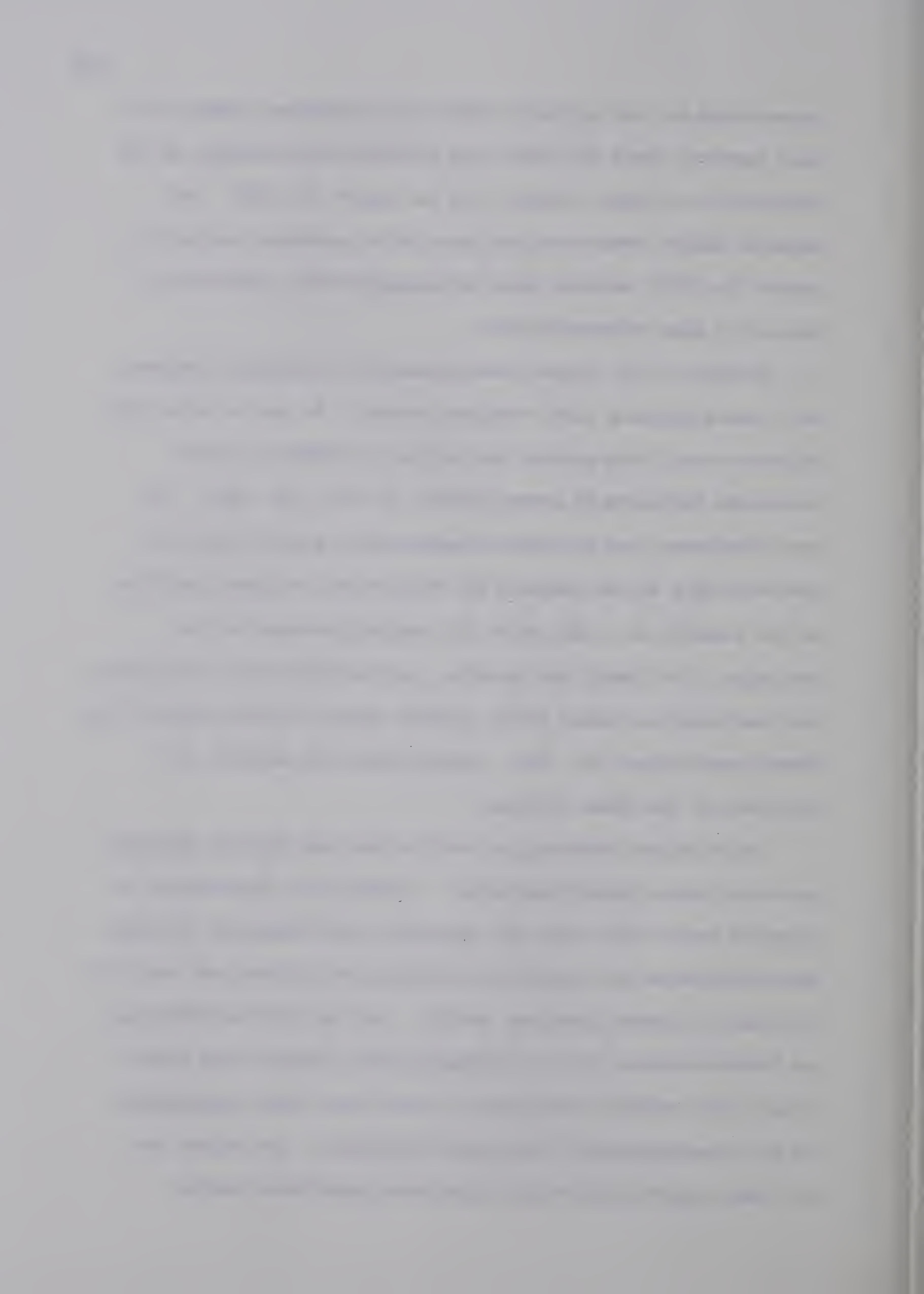
[20]Steffen, S. 207.



Zusammenhang mit der geplanten Reise der Geschwister stehen. Der Onkel bemerkt: "Weil die Natur nach dem Natürlichen drängt, so ist vielleicht die Lösung leichter, als wir ahnen" (S. 787). Und Augustes Wunsch: "Möge euch die Reise alles gewähren, was ihr erwartet" (S. 788), umfasst einen Beziehungsbereich, welcher der Sprecherin ganz unbewusst bleibt.

Zuletzt darf in diesem Zusammenhang die dreimalige Erwähnung des frommen Spruches nicht vergessen werden. Er wird in allen drei Fällen von der Tante genannt und ist in der Erzählzeit durch identische Zeitabstände gekennzeichnet (S. 727, 763, 801). Die erste Erwähnung, bei dem Geburtstagsgespräch, gehört durch die Querverbindung zu dem Phänomen des Wunderbaren und durch die Nähe zu dem Erzähltitel in die Reihe der zukunftsgewissen Vorausdeutungen. Der Inhalt des Spruches, aus dem Titel nicht zu ersehen, wird dem Leser an dieser Stelle bekannt gemacht: "Ehen werden in dem Himmel geschlossen" (S. 727). Zugleich wird die Wahrheit des Spruches für die Tante erwiesen.

Die mittlere Erwähnung, am zweiten Tag nach Gerlints Heimkehr, gibt sich betont zukunftsungewiss. In wörtlicher Wiederholung des Spruches bezieht die Tante die himmlische Anteilnahme an irdischen Eheschliessungen auf Auguste von Schilden, meint aber noch mehr die ebenfalls im Zimmer anwesende Gerlint. Bei der dritten Erwähnung, am Erzählabschluss, hat die Erzählgegenwart bereits allen Erwartungen aufs schönste entsprochen und damit das feste Bezugssystem zu den vorausgegangenen Erwähnungen freigelegt. Die beiden von der Tante erhofften Ehen sind inzwischen geschlossen worden,



für Auguste auf geraden, für Gerlint auf Umwegen. Der alte fromme Spruch hat sich also nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Gegenwart bewahrheitet, für Dietwin und Gerlint entgegen aller Wahrscheinlichkeit, wie einst für die Tante selbst. Nach der dreimaligen Bewahrheitung kann der Spruch daher durch den Zusatz des bestimmten Artikels variiert werden und so die Erzählung abschliessen: "Und die Tante sagte jetzt öfter als je: 'Die Ehen werden in dem Himmel geschlossen'" (S. 801).

Der Waldbrunnen

Im Waldbrunnen steht nicht der Titel, sondern der Rahmen in engstem Zusammenhang mit den Vorausdeutungen. Die Tatsache, dass es sich um eine Rahmenerzählung handelt, wird von manchen Interpreten völlig übersehen[21] und von allen übrigen Forschern, soweit uns bekannt ist, negativ beurteilt. Im besten Fall ist von "der doppelten, recht schwerfälligen, nicht zur inneren Verbindung gelangten Rahmenführung"[22] die Rede. Oft heisst es deutlicher: "Der schwerfällige Rahmen, der durch den von ihm völlig unabhängigen Eingang noch verzwickter wird"[23] oder:

---

[21]Vgl. Blackall, S. 346 ff. und Steffen, S. 198. Steffen verschweigt den Rahmen als solchen, obwohl er sich extensiv auf die Rahmenhandlung beruft.

[22]Fritz Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus: 1848-1898 (Stuttgart, 1962), S. 550.

[23]Kühn, S. 172.



> Die Einleitung der Erzählung steht dieser selber sonderbar fremd gegenüber: die Schilderung des Zigeunermädchens mit einer hintergründig versteckten Sinnlichkeit. Die Handlung der Hauptgeschichte hat keinen äusseren Bezug zu dieser Einleitung, es sieht so aus, als habe der Eindruck der sinnlichen Schönheit dieser Erscheinung den Erzähler veranlasst, von einer andern ähnlichen zu erzählen.[24]

Diese Urteile lassen sich durch eine Untersuchung der Vorausdeutungen widerlegen. Abgesehen von der Distanz, die dem Dichter wegen der Lebensnähe des Stoffes notwendig war,[25] ist die Hauptfunktion des Rahmens nachweislich eine vorausdeutende. Die vielschichtigen Bezüge des Rahmengeschehens zur Binnenhandlung sind von grösster Wichtigkeit, weil hier der Erzählausgang konkret vorweggenommen wird. Damit sind "bereits die Fluchtlinien eines Lebensschicksals abgesteckt, ehe die Kernhandlung beginnt."[26] Durch den

---

[24]Curt Hohoff, Adalbert Stifter: Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts (Düsseldorf, 1949), S. 61.

[25]Der Rahmen sollte als Verschleierungsversuch für die Amtsmüdigkeit Stifters und für sein Verhältnis zu Amalia verstanden werden. Beide autobiographische Züge sind im Binnengeschehen zu erkennen, lassen sich aber--wohl entgegen Stifters Absicht--auch in der Rahmenhandlung entdecken.

Die offene Klage Stephan von Heilkuns über seine Frau: "Sie konnte nie tun, was gegen ihren Sinn und ihr Gemüt war, sie wusste es nicht, und kränkte mich" (S. 648) findet ein verhaltenes Echo in dem unerfreulichen Inquirieren des Ehemanns im Rahmen, das mit dem von ihm erbetenen Versöhnungskuss endet (S. 643 f.).

Der wohlhabende Stephan kann das freiwillig übernommene Amt verlassen, als die Vorsteher ihm wiederholen, "dieses und jenes sollte [er] anders und besser tun" (S. 648). Die gleiche Möglichkeit besteht weder für den Rahmenerzähler noch für seine studentischen Freunde, "die jetzt auch mit langen Amtsschriftenbündeln wirtschaften, wie ich" (S. 643).

[26]Lämmert, S. 151.

Rahmen des Waldbrunnen wird der Leser von Anfang an zum Mitwisser des Geschehens gemacht. Er beurteilt daher alle Begebnisse der Binnenhandlung im Lichte dieses Wissens um den Erzählschluss.

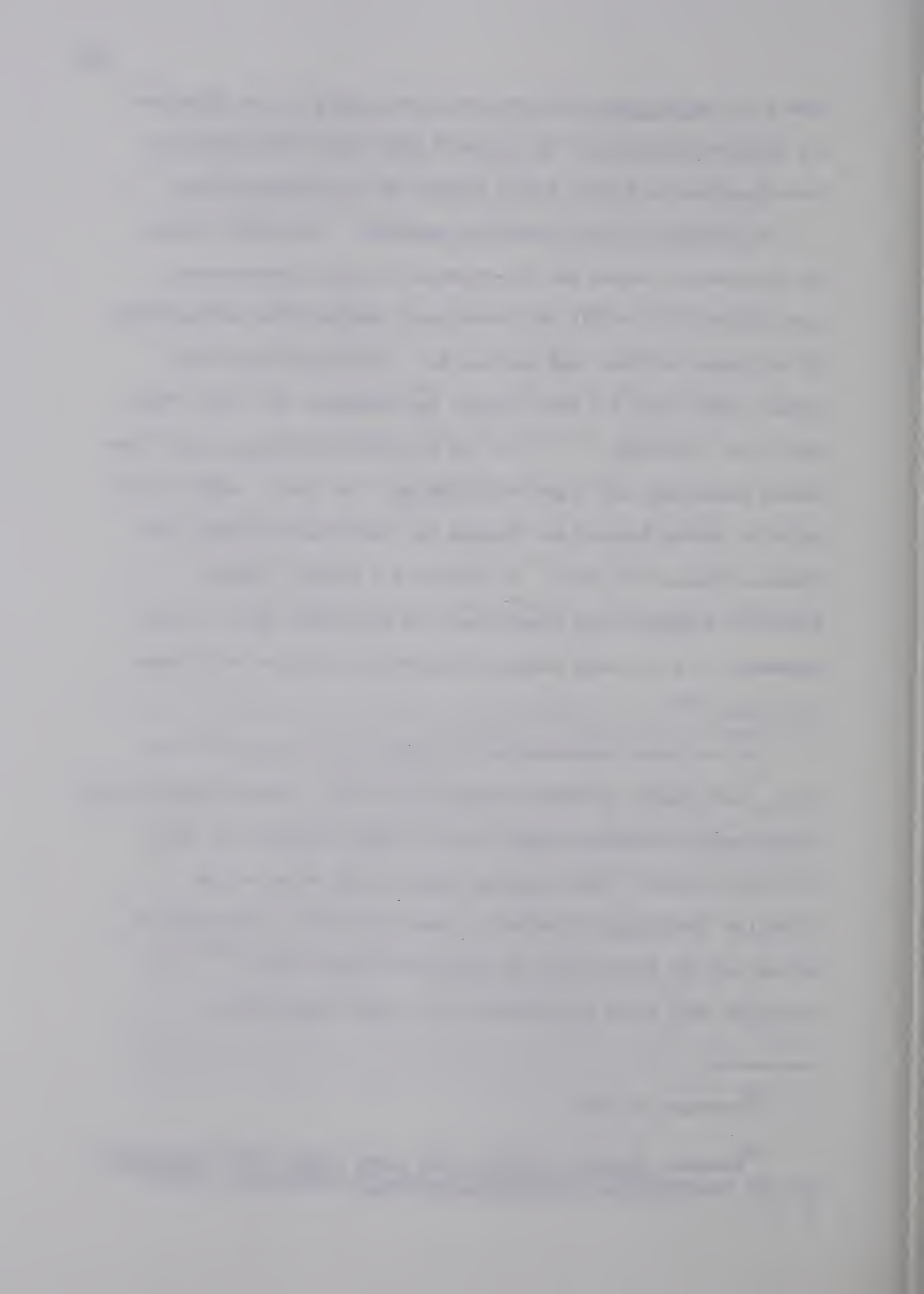
Der Rahmen ist sehr kunstvoll angelegt. Die schöne Gestalt der Zigeunerin, welche den Ich-Erzähler in seine Studentenzeit zurückversetzt, wird mit der einmaligen, dunklen Frau kontrastiert, die er damals auf dem Rigi gesehen hat. Eine Abbildung jener Gestalt würde zwar der Welt zeigen, was Schönheit ist, aber "dann wäre nicht vorhanden, . . . wie sie die schwarzen Augen gegen ihren Gemahl aufschlägt und klare Worte spricht" (S. 642). Erst für die beseelte schöne Gestalt ist "nichts da, womit man sie hätte vergleichen können" (S. 641). In Juliana von Heilkun "fallen äusserste Schönheit des Gliederbaus und seelischer Wert in eins zusammen. Sie ist nach Stifters Absicht das Bild des vollkommen Geratenen."[27]

Das zerlumpte Zigeunermädchen dagegen gab "keinen Laut von sich. Auch machte es keine Bewegung" (S. 640). Sinnbildhaft für die verschlossene Unzulänglichkeit dieses jungen Menschen ist sein Erscheinen im Tal. Erik Lunding täuscht sich, wenn es ihm "ziemlich überflüssig" erscheint, dass der Dichter "die Leser am Anfang und zum Schluss auf den Gipfel des Rigi bemüht."[28] Die räumliche Höhe steht gleichnishaft für das exemplarische

---

[27]Steffen, S. 198.

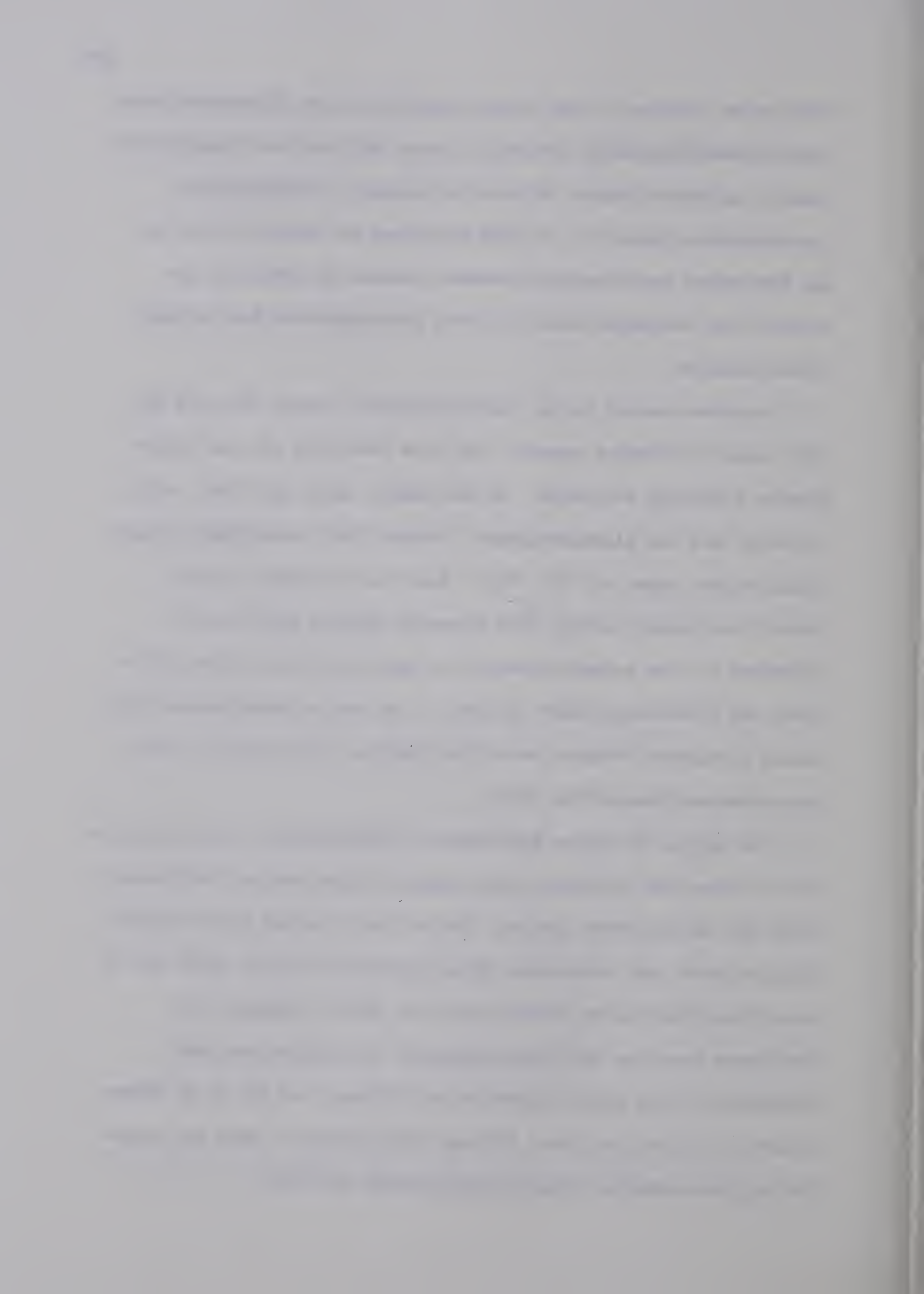
[28]Lunding, Adalbert Stifter: Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft (Kjøbenhavn, 1946), S. 71 f.



Menschentum Julianas. Dass dieses Menschentum den Endzustand eines langen Entwicklungsweges darstellt, lässt sich aus dem Kerngeschehen ersehen, an dessen Beginn Juliana dem stummen, unzugänglichen Zigeunermädchen gleicht. So wird am Anfang des Rahmens nicht nur das Endstadium des Zähmungsprozesses, sondern gleichzeitig als Kontrast das Ausgangsstadium der noch aufzuzeigenden Entwicklung veranschaulicht.

Ausserdem werden in der Beschreibung der jungen Frau auf dem Rigi konkrete Hinweise gegeben, die ihre Identität mit dem wilden Mädchen eindeutig festlegen. In der Schule sieht das Kind, ruhig und still wie das Zigeunermädchen, Stephan "mit schreckhaft grossen pechschwarzen Augen an" (S. 655). Zuvor ist im Rahmen von der jungen Frau gesagt worden: "Die ungemein grossen Augen waren schwärzer als das schwarze Gewand, so waren auch die reichen Haare unter dem Florentiner Hute" (S. 641). Bei dem entscheidenden Schulbesuch streichelt Stephan dem wilden Mädchen "den Scheitel seines rabenschwarzen Haares" (S. 656).

Der Leser, der diese Ähnlichkeiten übersehen hat, wird nochmals auf die Identität verwiesen, als Juliana in der letzten Waldbrunnenszene die Goethe-Verse spricht: "Und wie sie den Arm dabei emporhob, drang er durch den zerrissenen Ärmel hervor und war so schön wie an einem Standbilde alter Künstlerzeit" (S. 675). Erinnert der zerrissene Ärmel an das Zigeunermädchen, so bezieht sich der Vergleich mit dem alten Standbild auf Juliana, von der es im Rahmen heisst, es "glich die feine Wölbung dieser Wange so sehr der zarten Führung des schönsten uralten Standbildes" (S. 641).



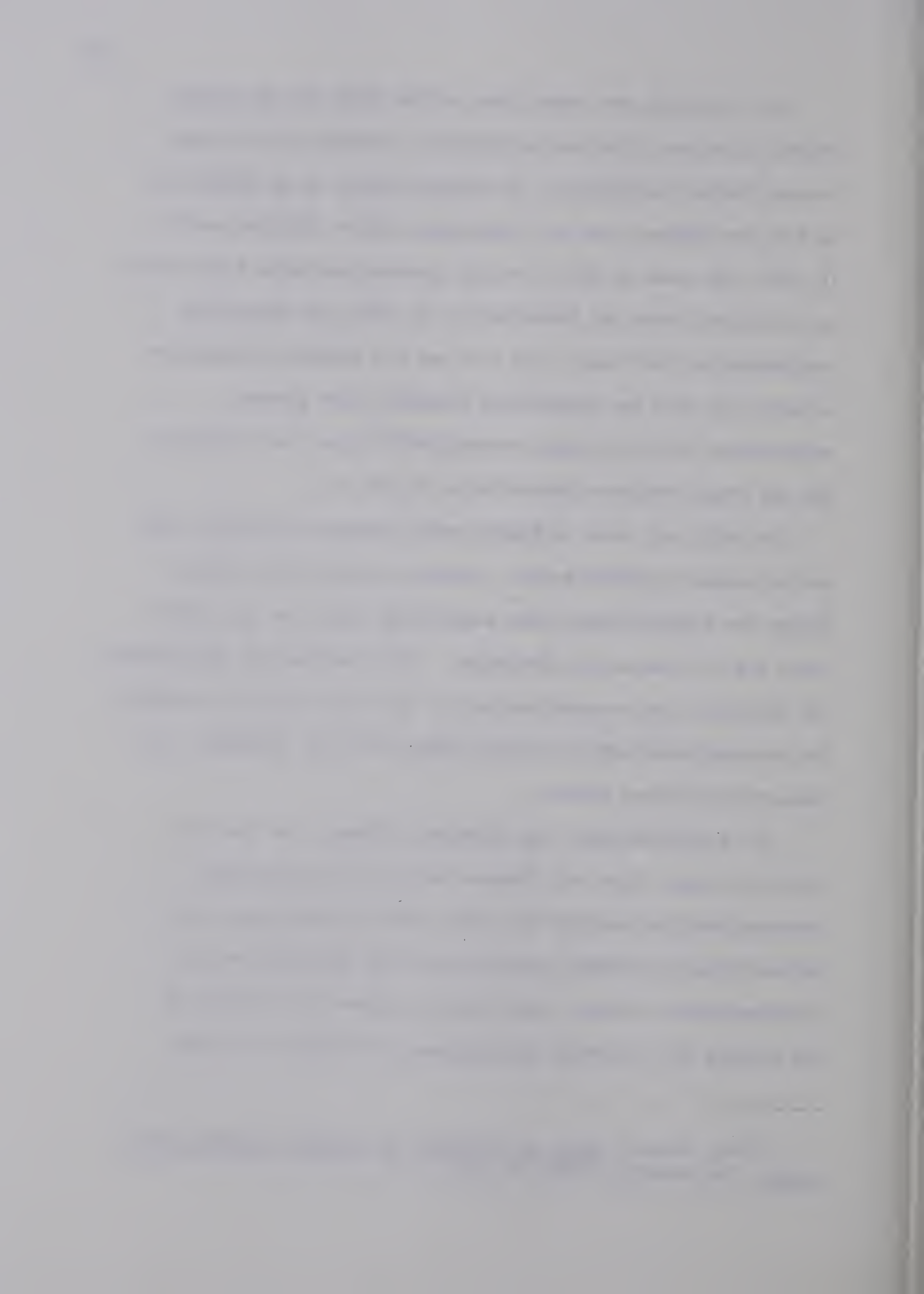
Die Identität der jungen Frau auf dem Rigi mit dem wilden Mädchen wird aber nicht nur an äusseren, sondern auch an einem inneren Merkmal aufgezeigt. Von Juliana heisst es am Anfang und am Ende des Rahmens, dass sie "wunderbare kleine Gedichte mache" (S. 642, vgl. auch S. 682). Auf die gleiche poetische Natur deuten die seltsamen Worte des Schreibhefts (S. 656), die daktylisch rhythmisierten Wortfolgen, die sich auf die geliebte Grossmutter beziehen und "als das unbeholfene Stammeln einer grossen, empfindenden Seele durchaus verständlich"[29] sind, und letztlich die auf Franz bezogenen Goethe-Verse (S. 674 f.).

Es fällt auf, dass im Rahmen weder Stephan von Heilkun noch der Waldbrunnen erwähnt werden. Stephan spielt in der ersten Epoche des Kerngeschehens eine wesentliche Rolle, er ist jedoch nicht die Hauptperson der Erzählung. Die Bedeutung des Waldbrunnens ist ebenfalls fast ausschliesslich auf die erste Epoche beschränkt. Die Ausstrahlungskraft des Titels kommt in dieser Erzählung einer Phasenvorausdeutung gleich.

Der wunderkräftige, fast mythische Brunnen, von dem die Waldleute sagen, dass sein "Wasser heilig sei und besondere Gesundheitskräfte besitze" (S. 654), steht im Mittelpunkt des Waldaufenthalts Stephans und deutet auf die Erfüllung seiner Lebenssehnsucht voraus. Zwar hofft der Alternde vor allem auf die Wirkung der konkreten Naturphänomene von Wasser und Luft,

---

[29]Otto Pouzar, _Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen_ (Reichenberg, 1928), S. 116.

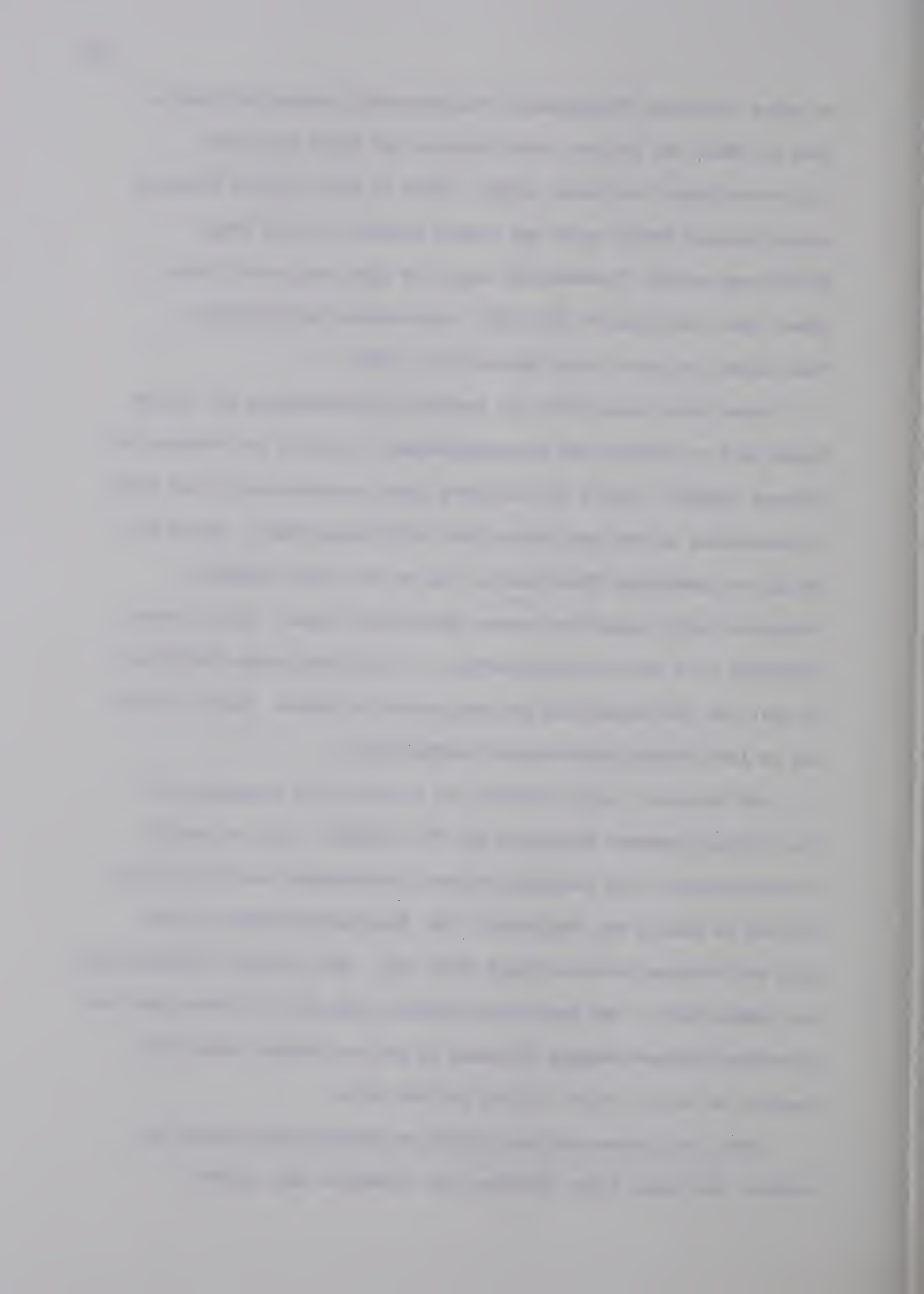


um seine verlorene Fröhlichkeit und Gesundheit wiederzuerlangen, aber er führt den Verlust unter anderem auf einen ungerecht erlittenen Mangel an Liebe zurück. Dass er noch auf die Behebung dieses Mangels hofft, geht aus seiner Antwort auf die Frage Katharinas hervor: "Grossvater, wirst du dann auch noch jemand haben, der dich liebt?" (S. 650). Ausweichend sagt Stephan: "Das weiss ich nicht, mein Mädchen" (S. 650).

Diese Worte bezeichnen die zentrale Vorausdeutung der ersten Epoche und den Beginn des Spannungsbogens, der sich auf Stephan und Juliana bezieht. Trotz der betonten Zukunftsunsicherheit ist diese Vorausdeutung in der poetischen Welt erfüllungssicher. Durch das gütige und geduldige Verständnis, das er dem wilden Mädchen entgegenbringt, gewinnt er dessen selbstlose Liebe. Seine Lebenssehnsucht wird durch Juliana erfüllt. Doch kommt diese Erfüllung zu spät, um die Bitterkeit des Gealterten zu lösen. Darauf wollen wir am Ende dieser Ausführungen zurückkommen.

Der Brunnen, uraltes Symbol der menschlichen Begegnung, hat für Stephan grössere Bedeutung als für Juliana. Die Heilquelle versinnbildlicht die Behebung seines Liebesmangels und damit seine Heilung im Rahmen des Möglichen. Die Handlungsspannung, welche sich auf Stephan bezieht, läuft hier aus. Die zentrale Vorausdeutung ist spätestens in dem Augenblick erfüllt, als der alte Mann nach der spontanen Liebesbezeugung Julianas im dritten Sommer sicher ist, dass er um seiner selbst willen geliebt wird.

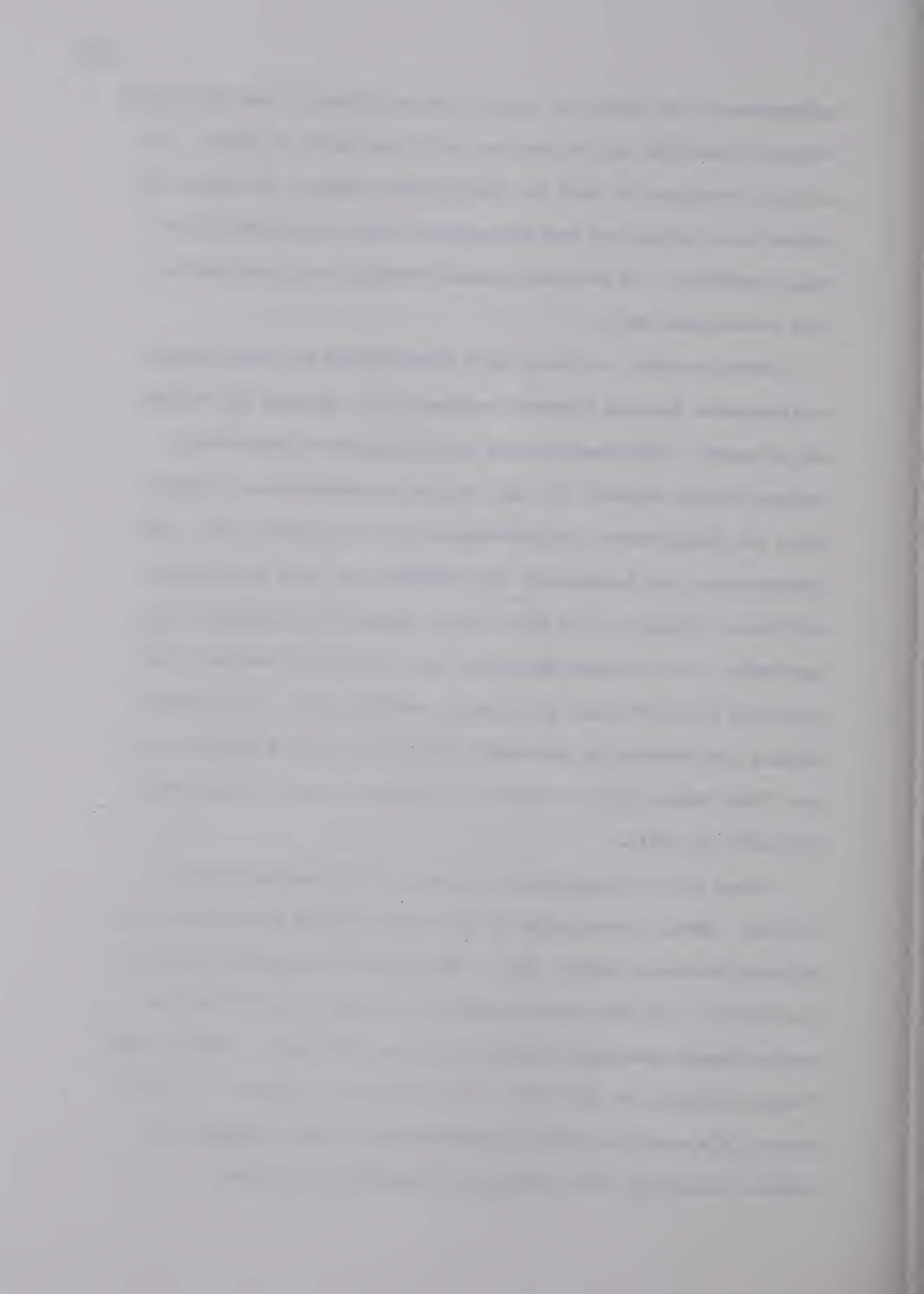
Aber die Binnenerzählung bricht an dieser Stelle nicht ab, sondern wird nach einem Verebben der erzählten Zeit wieder



aufgenommen. Von jetzt ab, in der zweiten Epoche, liegt die Hauptbetonung eindeutig auf Juliana und auf ihrer Liebe zu Franz. Nur noch ein einziges Mal wird der Waldbrunnen erwähnt, am Beginn der Epoche, als Juliana auf dem Brunnenstein ihr starkes Gefühl für Franz ausdrückt. In den Goetheversen bezeugt sich gleichzeitig ihre menschliche Reife.

Durch die Wahl des Ortes wird rückblickend die grundlegende erzieherische Wirkung Stephans anerkannt; die Zähmung der Wilden ist gelungen. Gleichzeitig wird auf die dauernde Verbindung "seines Kindes Juliana" (S. 681) zu ihm vorausgewiesen. Danach fällt der Waldbrunnen als Handlungsort und als Symbol fort. Das Schwergewicht der Liebeskraft des Mädchens hat sich von Stephan auf Franz verlagert. Das wird, unter anderem, zeichenhaft darin angedeutet, dass Juliana den alten Mann jetzt als Grossvater anredet (S. 676, 680), was sie bisher vermieden hat. Die grössere Distanz des Gefühls zu ihm drückt sich auch in der Abschiedsszene aus: "Das Mädchen ging zu ihm hin und küsste ihm zum ersten Male die Hand" (S. 677).

Franz ist von vornherein der geeignete Lebenspartner für Juliana. Darauf wurde schon in der ersten Epoche hingewiesen, zum Beispiel durch das Rufen, das er ihr auf dem Brunnenstein nachtut (S. 670 f.). In der zweiten Epoche lesen Franz und Juliana im ersten Sommer gemeinsam, häufig im Freien, oft laut. Und sie rufen "Worte und Reden in die Lüfte, wenn sie so mit einander" (S. 674) gehen. Als sich die beiden jungen Menschen später umarmen und küssen, entspricht dies völlig der Erwartung des Lesers.



Der zu Juliana gehörende Spannungsbogen wird an dieser Stelle durch eine Ausgangsvorausdeutung verstärkt. Wir meinen Stephans Worte nach der Liebesszene: "Die menschliche Wesenheit ist endlich zur Entscheidung gekommen" (S. 676). Sie kann sich von jetzt an frei entfalten. Joachim Müller ist der Meinung: "Die zur Entscheidung gekommene menschliche Wesenheit ist das erzählerische Grundgeschehen"[30] des Waldbrunnen. Damit weist er mittelbar auf die Stellung Julianas als Hauptperson, während er sonst Stephan und Juliana als gleich wichtig ansieht.

Die "Wesenheit" des jungen Menschen muss aber noch eine zusätzliche Gestaltung in der vielschichtigen städtischen Gesellschaft erfahren. Das Mädchen aus der Waldgegend muss "noch manches lernen" (S. 676), bevor es sich als Juliana von Heilkun in die menschliche Gemeinschaft einordnen kann. Doch erlaubt es ihre Bindung an die Grossmutter nicht, die alte Frau zu verlassen oder zu verpflanzen. Ohne zu zögern bringt Juliana das Opfer der eigenen glücklichen Zukunft. Ihre Entscheidung trennt sie, scheinbar für immer, von Franz. Um des Geliebten willen hofft sie sogar, dass Franz sie bald vergessen möge. Man darf Konrad Steffen widersprechen, wenn er von Julianas Verzicht meint, er "offenbart vielleicht am deutlichsten, dass sie schon mehr ist als blosse Natur und Bindung an den Instinkt."[31] Gerade in dem Verhältnis

---

[30]Müller, "Stifters spätere Erzählungen," S. 86.

[31]Steffen, S. 197.

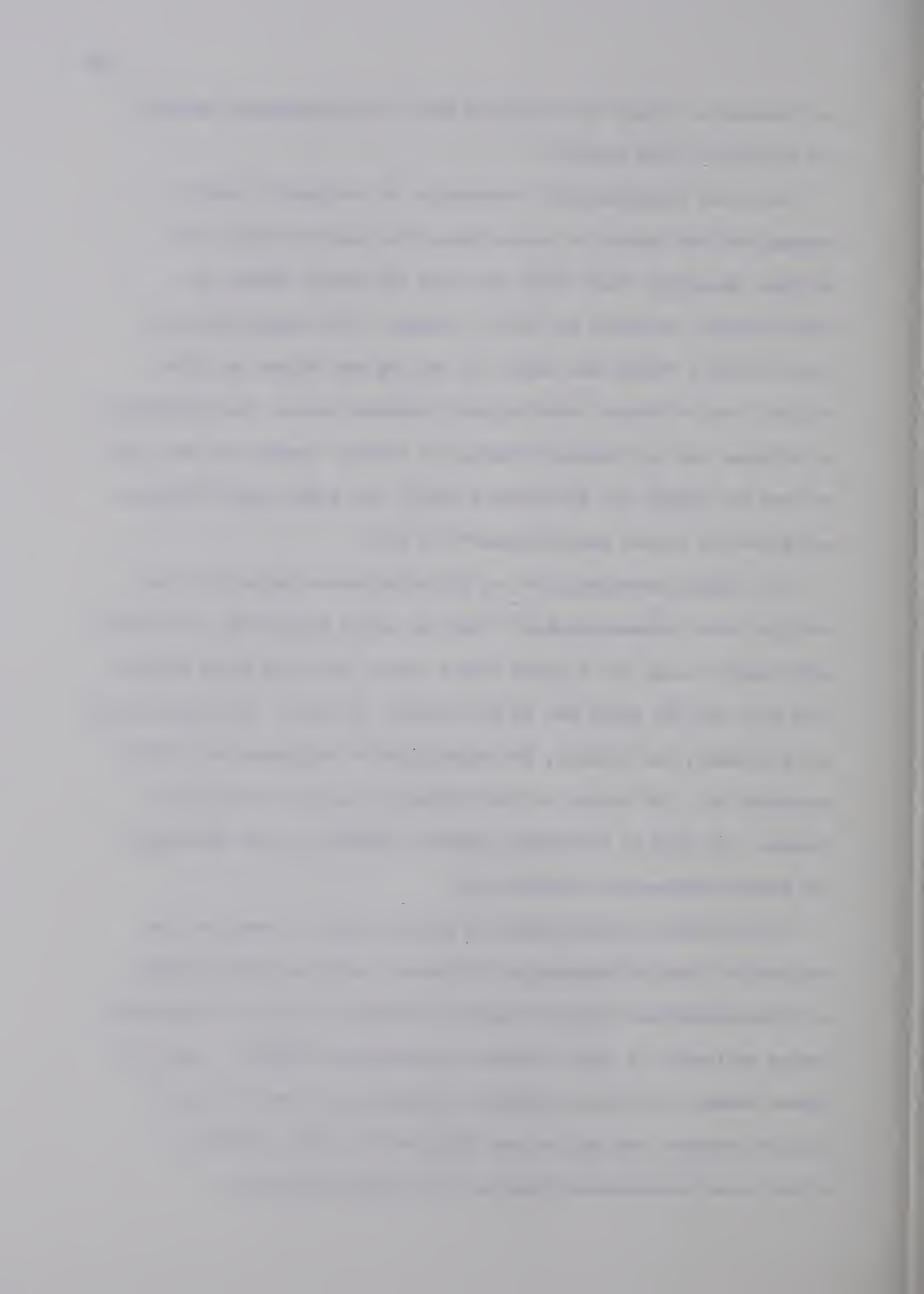


zur Grossmutter liegt der sittliche Wert des schweigsamen Mädchens von Anfang an offen zutage.

Nach der Weigerung, die Grossmutter zu verlassen, nehmen Stephan und die Seinen im ersten Sommer der zweiten Epoche endgültigen Abschied. Hier wird, wie nach dem ersten Sommer der ersten Epoche, wiederum der Winter erwähnt. Die Beschreibung des ersten Winters führte den Leser mit dem Weg des Windes zu allen Stellen, die im Sommer bedeutungsvoll geworden waren, vom Waldbrunnen zu Julianas und zu Stephans Wohnung und zuletzt "gegen den Berg, auf welchem die Kirche von Breitenberg stand, und gegen andere Kirchen, und gegen die weiten Länder hinaus" (S. 662).

Die zweite Erwähnung ist bei gleichlautendem Beginn in einen einzigen Satz zusammengedrängt: "Und der wilde Winter kam, die Nächte waren wieder lang, die Flocken fegten wieder das Land gegen Breitenberg hin, und die Kälte war in den Lüften" (S. 678). Nur ein Ortsname ist geblieben, der einzige, der keine direkte Beziehung zum Erzählgeschehen hat. Er deutet auf die Distanzierung der Freunde von Juliana, die sich in den beiden nächsten Sommern in dem Leerstehen des Schreinerhäuschens verwirklicht.

Die objektive Erscheinung des Winters steht in bezug zu dem subjektiven Entwicklungszustand Julianas. Nach dem ersten Sommer der Binnenerzählung verharrt das wilde Mädchen trotz der beginnenden Lösung weiterhin in ihrer extremen Aussermenschlichkeit. Nach dem achten Sommer ist Juliana, "welche wirklich liebt und auch ihre Pflicht versteht und das ist das Höchste" (S. 681), erneut der Gefahr einer daseinsbeschränkenden Isolierung ausgesetzt.



Der durch den Rahmen zum Mitwisser gemachte Leser zweifelt nicht, dass nur eine zeitweilige und keine dauernde Trennung bevorsteht. Das Erscheinen der Lerche im ersten Sommer der Abwesenheit Stephans: "Über dem kleinen Felde . . . sang wieder die Lerche" (S. 678) ist ihm ein zusätzliches Zeichen, das gleichnishaft-vorausdeutend den positiven Erzählausgang bestätigt. Die Lerche wird in der ersten Epoche dreimal in Verbindung mit Juliana genannt, bei dem wichtigen Besuch im zweiten Sommer sogar mit sehr ähnlichem Wortlaut: "Über dem Felde sang wieder die Lerche wie eine winzige Ampel" (S. 664). Die Lerche ist nicht so sehr "ein Zeichen dafür, dass sich Juliana schliesslich über Dürftigkeit und Verwahrlosung erheben wird;"[32] denn das Mädchen ist unter diesen nur äusseren Merkmalen in der Entelechie als vollkommen sittlicher Mensch angelegt. Die Lerche ist vielmehr das Symbol der hohen Sittlichkeit Julianas, und ihre räumliche Höhe steht in analoger Beziehung zu der Höhe des Rigi im Rahmen.

Mit der Rückkehr Stephans im dritten Sommer ist die Erfüllungssicherheit der zentralen Vorausdeutung der zweiten Epoche und die kommende glückliche Lösung aller Konflikte offensichtlich. Nach dem Tod der Grossmutter kann sich die schöne "menschliche Wesenheit" Julianas, die in der Liebe zu Franz zum Durchbruch gekommen ist, voll entfalten. Die in der Abbreviatur des Endgeschehens knapp erwähnte Hochzeit, das Schlussereignis der Kernhandlung, liegt bereits ausserhalb der zweiten Epoche.

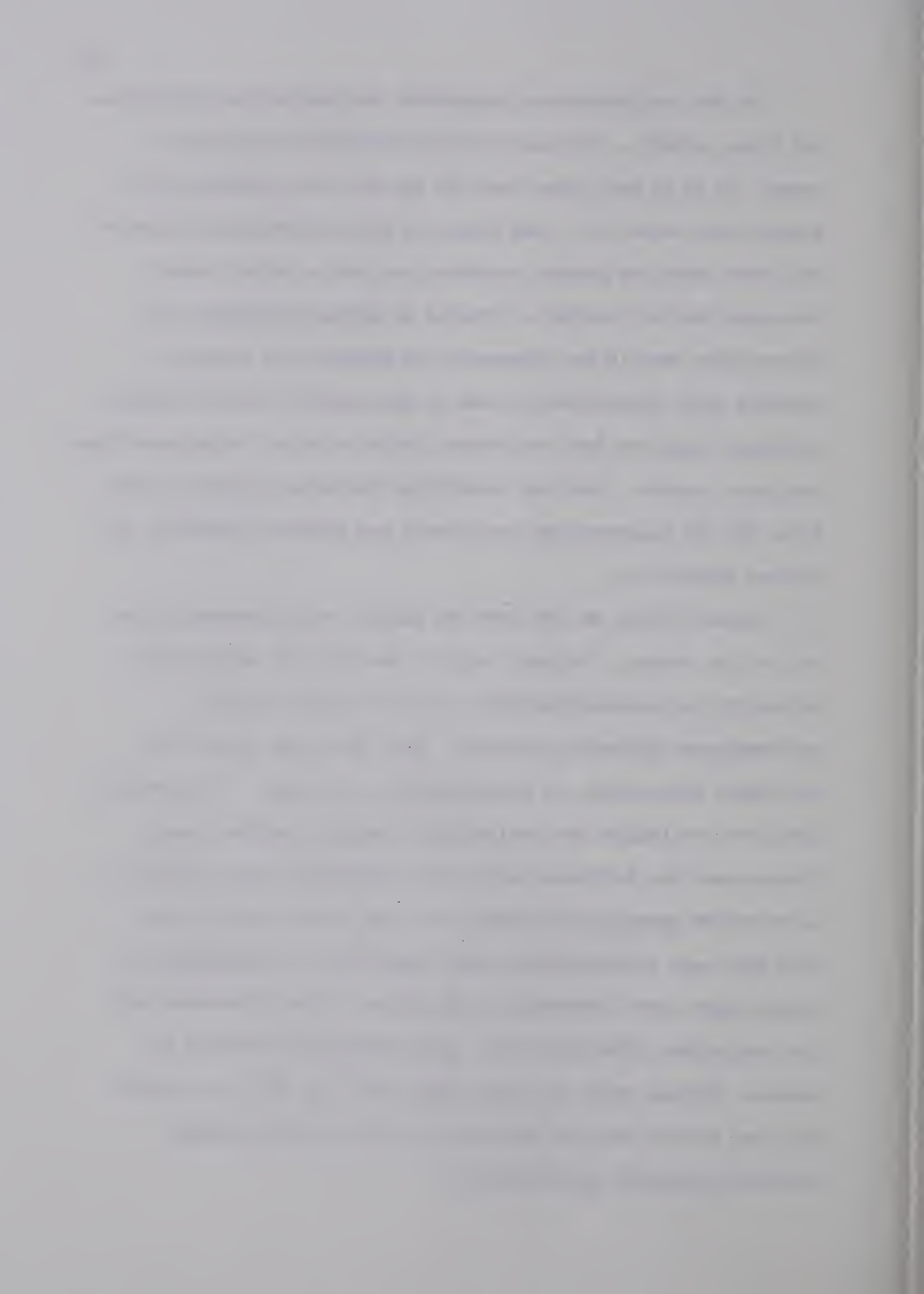
---

[32]Steffen, S. 196.



Das Tor zum fruchtbaren Ausschöpfen des Daseins ist für Juliana und Franz erreicht. Es muss nicht mehr erzählerisch gestaltet werden, da es in dem jungen Paar auf dem Rigi von vornherein veranschaulicht worden ist. Das Wissen um dieses Endresultat begleitet den Leser durch das gesamte Geschehen und wird an allen vorausdeutenden Stellen verstärkt. Während am Anfang des Rahmens die unbewegliche Gestalt der Zigeunerin als Sinnbild des Ausgangsstadiums neben Juliana steht, kann in dem zeitlich nach der Binnenerzählung liegenden Ende des Rahmens auf eine solche Gegenüberstellung verzichtet werden. Die fast ebenbürtige Katharina genügt jetzt als Folie für den Zusammenklang von innerer und äusserer Schönheit, den Juliana verkörpert.

Stephan bleibt von dem Ende des Rahmens ebenso ausgeschlossen wie von dem Anfang. Er passt nicht in das Bild der harmonischen, schönerfüllten Daseinstotalität, weil er in seiner daseinsbeschränkenden Bitterkeit verharrt. Das lässt sich an den übergreifenden Äusserungen des Binnengeschehens aufzeigen. Wir konnten schon bei der Analyse der Motivstruktur darauf hinweisen, dass Stephan nach der Erfüllung seiner Lebenssehnsucht durch Juliana vor allem seinem gerechten Gott dankt, der ihm am Ende seines Lebens doch noch sein wohlverdientes Recht gegeben hat. Im Anschluss an dieses Gebet kommt Crescentia in die Stube, um den Grossvater auf die unschuldige Fröhlichkeit der jungen Menschen aufmerksam zu machen. Stephan wehrt mit einem "Lasse das" (S. 673) ab, welches auf eine frühere ähnliche Situation mit einer gleichlautenden defensiven Reaktion zurückverweist.



Als er am Anfang der Erzählung vor den Enkelkindern seine Lebensgeschichte überblickt, schliesst er mit den Worten: "Und dann begannet ihr heran zu wachsen und waret heiter und fröhlich um mich" (S. 649). Auf Katharinas erstaunte Frage: "Und das hat dich doch nicht gekränkt, lieber Grossvater?" antwortet er ausweichend: "Lasse das jetzt, mein Mädchen" (S. 649). Schon hier ist das Ausmass des bitteren Lebensschmerzes zu erkennen, der keiner Heilung mehr zugänglich ist. Schon diese Stelle widerlegt Herta Gelhausens Behauptung über die "enge Verbindung zwischen Jugend und Alter, . . . das Verhältnis ist ein ganz reines und ausgeglichenes. Der Grossvater liebt die Kinder und durch sie wird ihm neue Kraft gegeben."[33]

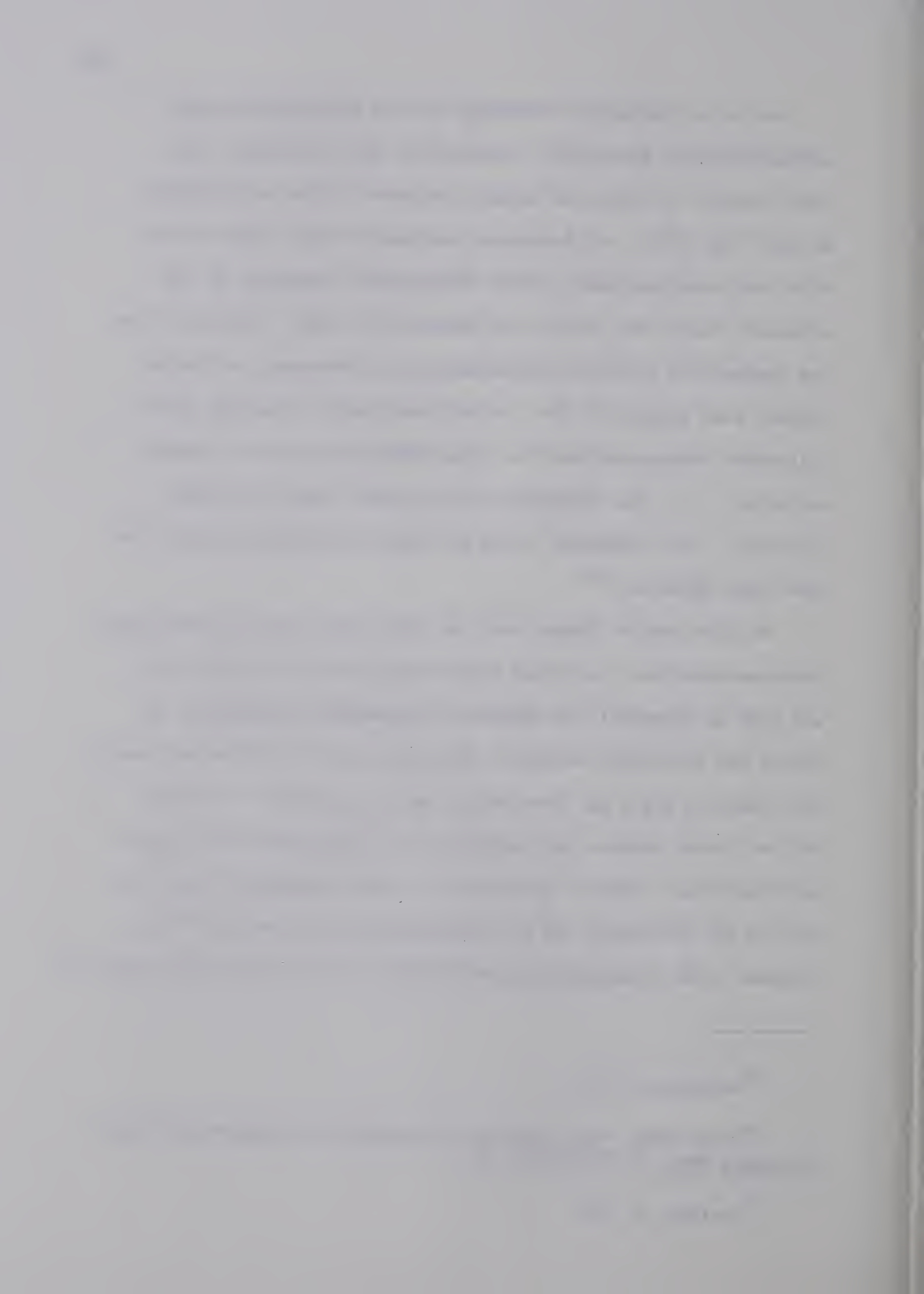
Bei dem zweiten "Lasse das" (S. 673) klärt sich in einem Zusatz unmissverständlich, wie wenig ausgeglichen dieses Verhältnis ist, wie sehr im Gegenteil die jugendlich unbeschwerte Heiterkeit der Kinder den Grossvater bedrückt: "Sie geniessen den Beginn des Lebens, wenn dasselbe gegen das Ende neigt, ist alles anders" (S. 673). Nur wer diesen zurück- und vorausdeutenden Zusatz übersieht, kann sich berechtigt fühlen, "aus jenem zur Frage stehenden 'Lasse das' den Ton der Bitterkeit und der Enttäuschung auszuscheiden"[34] und Stephans volle Gesundung zu konstatieren, die "Heilung seiner Seele,"[35]

---

[33]Gelhausen, S. 44.

[34]Erich Kühl, "Ein Einblick in den Spätstil Adalbert Stifters," Wirkendes Wort, VI (1955/56), 14.

[35]Steffen, S. 195.



die endlich "in der selbstlosen Liebe zu sich selbst kommt."[36] Neben Martini[37] erkennt nur Ingeborg Maschek die unvermindert weiterbestehende Bitterkeit Stephans.

Sie klärt die "schwer verständliche Stelle . . . durch die Heranziehung ihrer fast wörtlichen Entsprechungen im Nachsommer und in der Letzten Mappe."[38] An zentralen Stellen wird in beiden Werken darauf hingewiesen, dass jetzt alles anders ist. Wir möchten zusätzlich an eine Stelle aus dem Hagestolz erinnern. Sie gibt, dem früheren Stil Stifters entsprechend, eine unverschleierte Aussage. Die Liebe Victors erscheint dem Oheim unerreichbar; denn "die Jahre, die da zu nützen gewesen wären, sind nun vorüber, sie neigen jenseits der Berge hinunter, und keine Gewalt kann sie auf die erste Seite herüber zerren, auf der nun schon die kalten Schatten sind" (II, 364). Im Zentrum des bitteren Bewusstseins der Vergänglichkeit alles Irdischen steht hier, wie im Waldbrunnen, das gleiche Verb "neigen". Dem Grossvater wie dem Hagestolz ist das Alter "ein Dämmerungsfalter, der recht unheimlich um unsere Ohren weht" (II, 370).

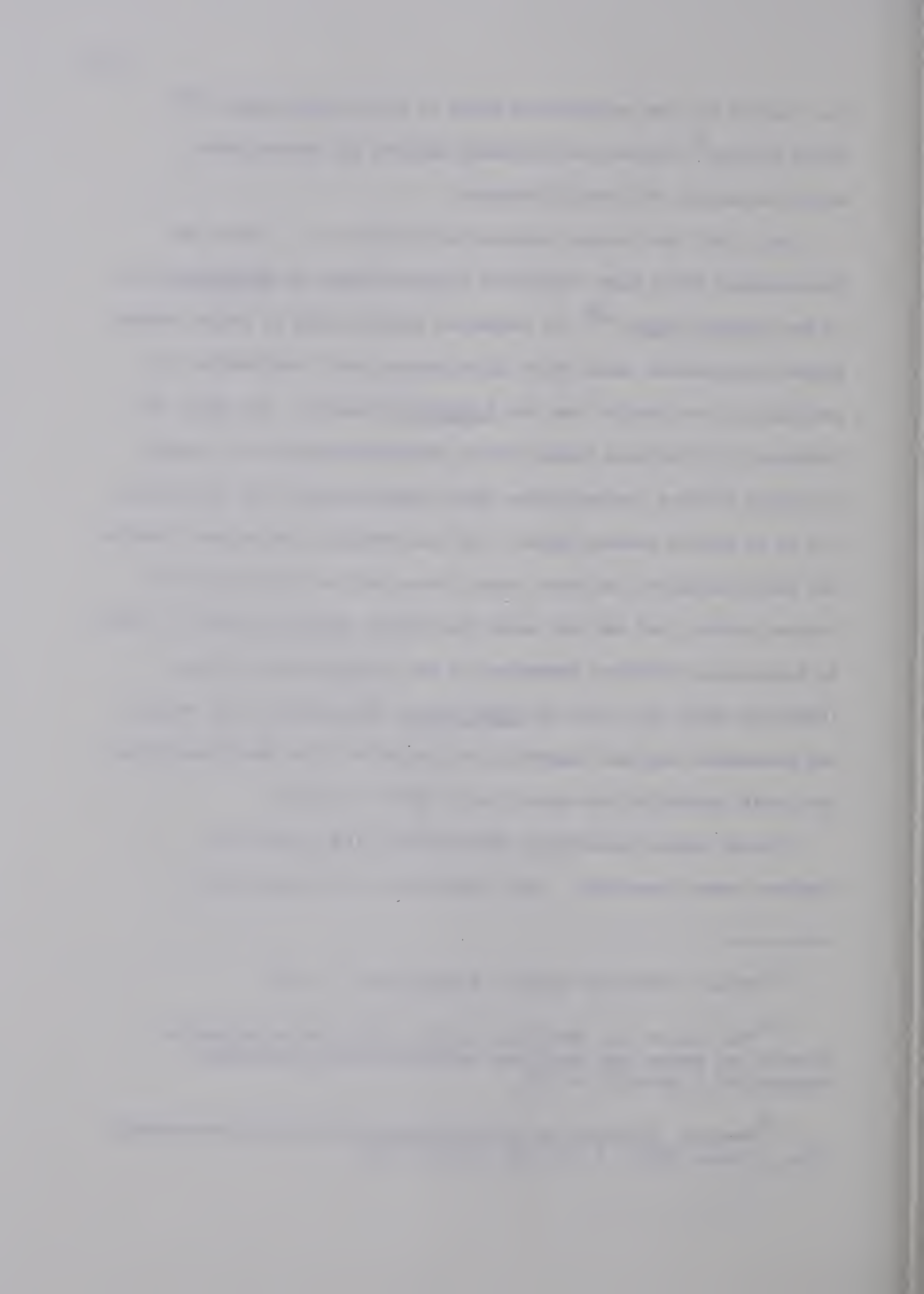
Dieses dunkle trost-lose Lebensgefühl wird in Stifters Spätwerk sonst vermieden. Sein Durchbruch ist so unerwartet,

---

[36] Müller, "Stifters spätere Erzählungen," S. 86.

[37] "Die Trauer des Grundtons bleibt, trotz der scherzhaften Elemente am Beginn und trotz des harmonisierenden Schlusses, unaufgelöst," op.cit., S. 550.

[38] Maschek, "Stifters Alterserzählungen: Eine Stiluntersuchung" (Diss., Wien, 1961), S. 17. Vgl. auch S. 18.

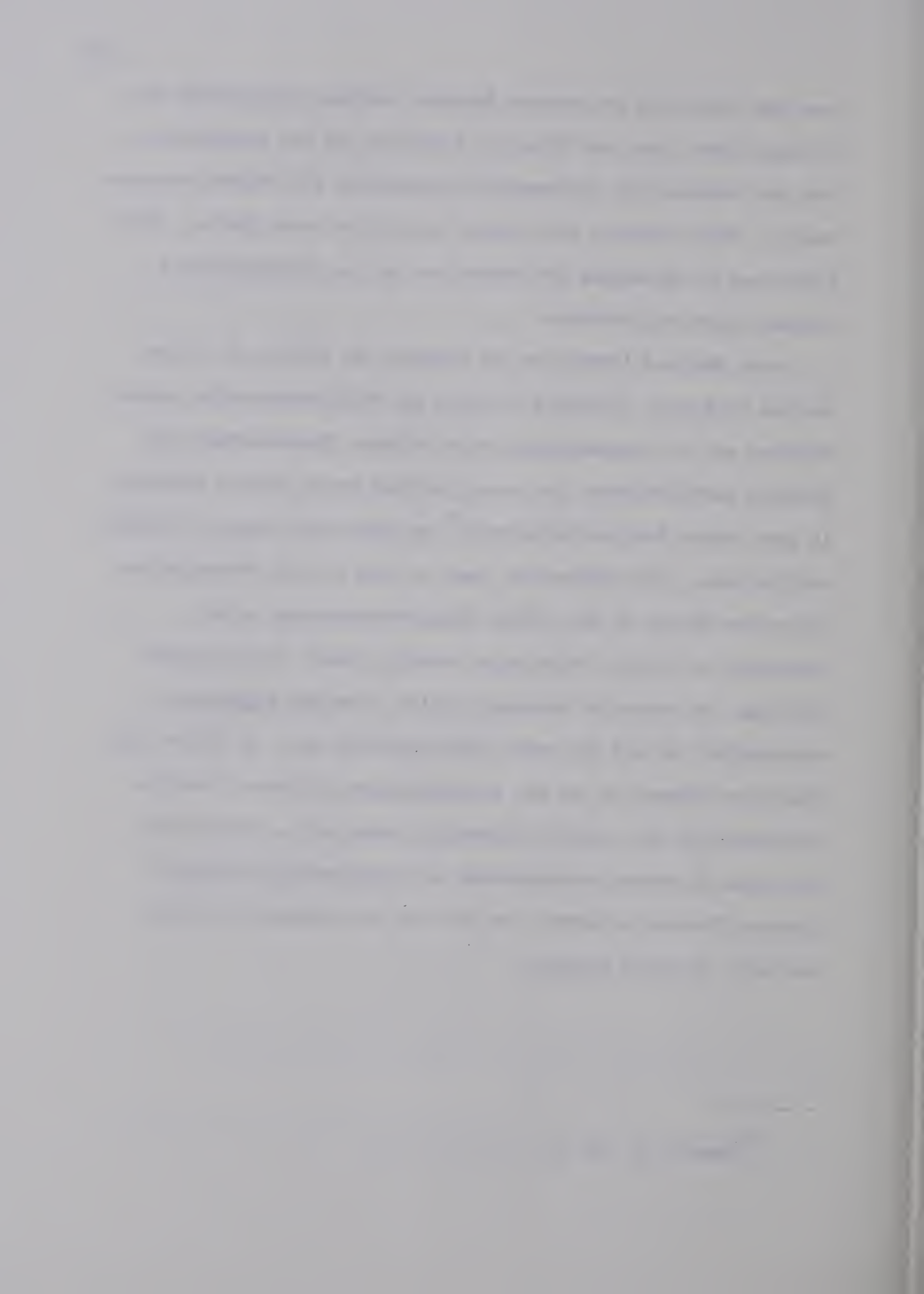


dass das Fehlurteil der meisten Forscher durchaus verständlich ist. Es kommt hinzu, dass der Titel der Erzählung und die Vorausdeutung über die Behebung des Liebesmangels vornehmlich mit Stephan zusammenhängen. Beide beziehen sich jedoch nur auf die erste Epoche. Überblickt man die Erzählung als Ganzes, so ist die Zentralstellung Julianas nicht zu übersehen.

Wenn Eberhard Lämmert zu der Funktion des Titels als Vorausdeutung erläutert: "Freilich ist auch die Fehlinterpretation mancher Dichtung auf die Suggestivkraft solch offener Themenkundgabe des Dichters zurückzuführen, dem unter der Hand seine spätere Erzählung in ganz andere Bereiche entwuchs,"[39] so könnte dies auch bei Stifter der Fall sein. Die Erkenntnis, dass es sich bei der Vorausdeutung der ersten Epoche um die einzige Phasenvorausdeutung in der Gesamtheit der späten Erzählungen handelt, deutet in die gleiche Richtung. Es erscheint durchaus möglich, dass <u>Der Waldbrunnen</u> ursprünglich nur auf die erste Epoche angelegt war. In diesem Fall müsste der Rahmen, in dem die Zentralstellung Julianas eindeutig herausgestellt ist, später hinzugefügt worden sein. Damit würde sich seine so stark vorausdeutende und gleichzeitig vereinheitlichende Funktion erklären, die wir über die Analyse der Vorausdeutungen ermitteln konnten.

---

[39] Lämmert, S. 149 f.



KAPITEL VII

VERGLEICHENDE STUDIEN

Motivstruktur

Für viele Stifterforscher haben die späten Erzählungen "einen gemeinsamen Grundzug: sie sind Familiengeschichten. Man wird ihre Stellung und Bedeutung in der Reihe der Dichtungen, die vom 'Kondor' zum 'Witiko' hinführt, nie verstehen, wenn man sich das nicht klar macht."[1] Oder es heisst: "All four stories are concerned with problems of the family and inheritance; the power of blood figures largely in them, . . . the importance of preserving the 'Geschlecht'."[2] Das hier erwähnte Generationsmotiv wird in diesen Familiengeschichten zumeist als besonders wichtig gesehen: "Überall ist wesentliches Ziel des Geschehens die glückliche Vermählung zwischen zwei Vertretern eines in seiner Eigenart besonders gekennzeichneten Geschlechtes, durch die das _Fortblühen des Geschlechtes_ gesichert bzw. besonders entfaltet wird."[3]

Unsere Untersuchung der Motivstruktur konnte zeigen, dass das Fortblühen des Geschlechts in der Gesamtheit der späten Erzählungen weder einen übergeordneten Motivkomplex noch ein

---

[1] Otto Pouzar, _Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen_ (Reichenberg, 1928), S. 112.

[2] Eric A. Blackall, _Adalbert Stifter: A Critical Study_ (Cambridge, 1948), S. 342 f.

[3] Ingeborg Maschek, "Stifters Alterserzählungen: Eine Stiluntersuchung" (Diss., Wien, 1961), S. 10.



selbständiges Motiv ausmacht, sondern nur ein Nebenmotiv zu dem Motiv der Ehe. Im Zentrum der Motivkomplexe aller vier Erzählungen befindet sich nicht die Familie, sondern immer wieder das Einzelleben, der Einzelmensch. Das Primat des Individuums beherrscht ohne Ausnahme die antinomischen Motivstrukturen der Späterzählungen. Sowohl die negativen Motivkomplexe (unfruchtbare Egozentrizität in den _Nachkommenschaften_ und im _Kuss von Sentze_; Beschränkung des Daseins im _Frommen Spruch_ und im _Waldbrunnen_) als auch der positive Motivkomplex (fruchtbares Ausschöpfen des Daseins) betreffen die einzelne menschliche Existenz.

In allen vier Werken konnten wir in der Motivstruktur eine Bewegung ermitteln, die von der unfruchtbaren Egozentrizität oder der Daseinsbeschränkung ausgeht und sich auf das fruchtbare Ausschöpfen des Daseins zubewegt. Diese Bewegung lässt sich bei den Hauptpersonen besonders deutlich verfolgen, bei Friedrich in den _Nachkommenschaften_, bei Rupert im _Kuss von Sentze_, bei Dietwin und Gerlint im _Frommen Spruch_, bei Juliana im _Waldbrunnen_; sie gilt aber für alle Personen, die im Erzählvordergrund stehen. Das in allen Erzählungen identische Handlungsziel der Lebensintensität wird nur ein einziges Mal verfehlt: von Stephan von Heilkun.

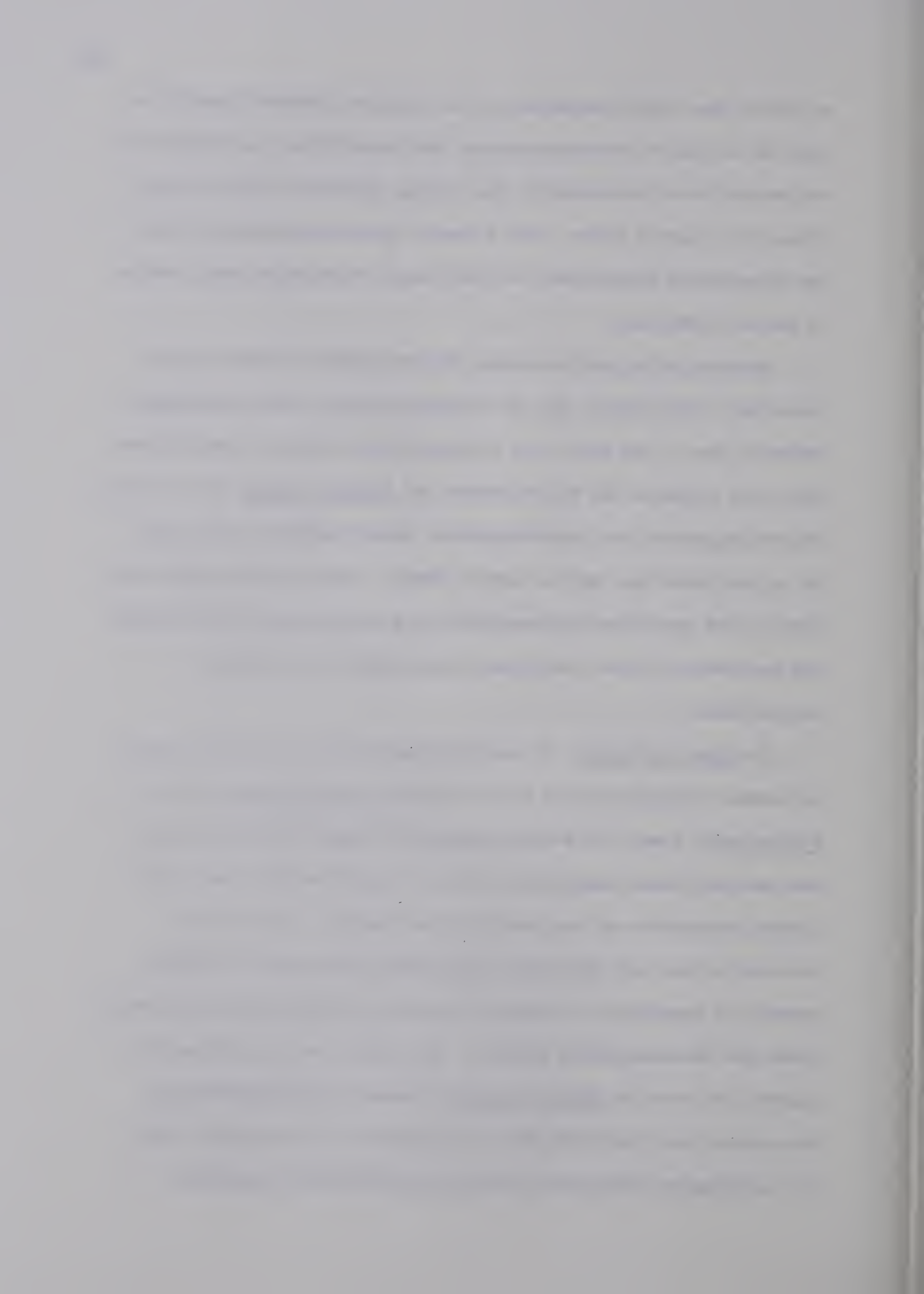
Die Motive, welche den antinomischen Motivkomplexen untergeordnet sind, und deren Nebenmotive erfahren in den einzelnen Erzählungen jeweils verschiedenartige Ausformungen. Wichtige, häufiger vorkommende Motive im negativen Bereich sind die täuschende Aussensicht, oft mit Selbsttäuschung verbunden, das Sich-Abschliessen von der menschlichen Gemeinschaft, der Mangel



an Liebe, das Sonderlingsdasein. Im positiven Bereich handelt es sich um die wahre Wesenserkenntnis, das Sich-Öffnen und Wirken für die menschliche Gemeinschaft, die willig geschenkte Liebe und das Finden der eigenen Mitte. Die einander gegenüberstehenden Motive der täuschenden Aussensicht und der wahren Wesenserkenntnis fehlen in keiner Erzählung.

Ausserhalb der antinomischen Motivstruktur befinden sich in jedem Werk zwei Motive, die in besonders starkem Masse handlungsfördernd sind. Das Motiv des erzieherischen Wirkens eines Älteren auf einen Jüngeren ist mit Ausnahme des Frommen Spruch für die erste Entwicklungsphase des Hauptcharakters ausschlaggebend, das Motiv der glücklichen Ehe für die zweite Phase. Beide Motive gehören zum Bereich des positiven Motivkomplexes und beeinflussen die Bewegung zum Handlungsziel des fruchtbaren Ausschöpfens des Daseins entscheidend.

Im Kuss von Sentze, in dem sich das Motiv der Ehe von Anfang an stärker bemerkbar macht als in den Nachkommenschaften oder im Waldbrunnen, kommt ein weiteres gegensätzliches Motivpaar hinzu, das auch im Rahmen massgeblich ist: das negative Motiv der feindlichen Verwandten und das positive des Kusses. Dieses Motiv entlarvt in dem als Spiegelbild angelegten Schicksal des Ahnenpaares die angebliche Feindschaft Ruperts und Hiltiburgs als Irrtum, bevor die Binnenhandlung beginnt. Das Motiv der feindlichen Verwandten ist auch im Frommen Spruch besonders handlungsfördernd. Hier steht die glückliche Ehe von vornherein als positives Motiv der scheinbaren Feindschaft Dietwins und Gerlints gegenüber.

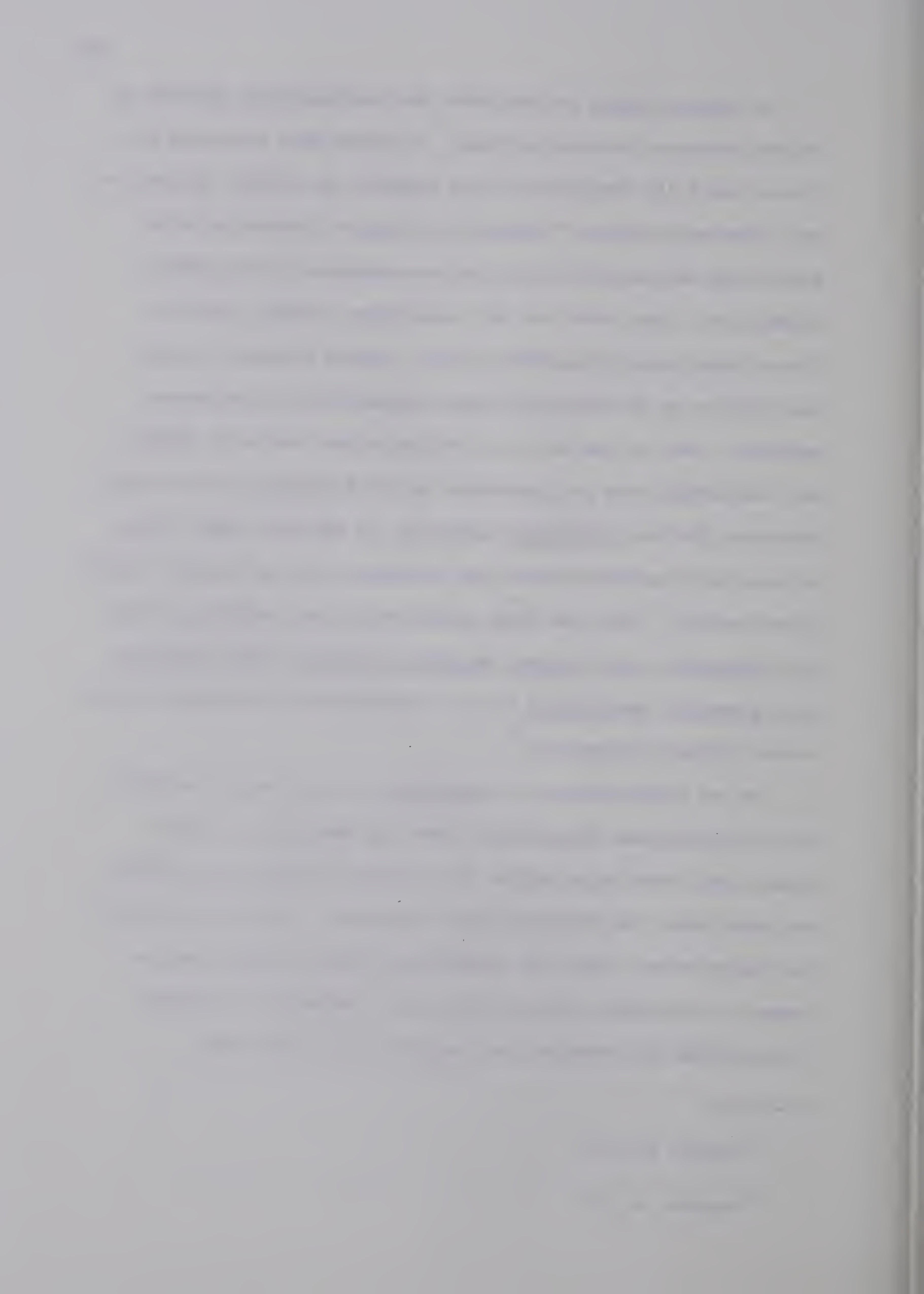


Im Frommen Spruch ist das Motiv des erzieherischen Wirkens in entgegengesetzter Richtung wirksam. In diesem Werk erreichen die Älteren durch ihr Verhältnis zu den Jüngeren die letzte, höchste der drei "Lebensabteilungen," während die Jüngeren ihrerseits keine Entwicklung durchmachen--auch dies eine Ausnahme in den späten Erzählungen. Dass nicht nur der jugendliche, sondern auch der ältere Mensch entwicklungsfähig bleibt, deutet verstärkt darauf, dass Stifter in den Späterzählungen Problemen des Einzellebens nachgeht. Das von uns durch die Motivananlyse ermittelte Primat des Individuums wird im allgemeinen in der Forschung gar nicht oder höchstens für den Waldbrunnen anerkannt, in dem sich zeige, "dass es eben doch das Einzelleben, das Individuum war, auf dem für Stifter alles beruht."[4] Aber man sieht andrerseits diese Erzählung "durch die Wirksamkeit des einzelnen Menschen im Dienste einer kleineren oder grösseren Gemeinschaft mit der Hauptthematik des übrigen Alterswerkes Stifters verbunden."[5]

In der Motivstruktur des Waldbrunnen bleibt jedoch das Wirken für die menschliche Gemeinschaft ohne jede Bedeutung. In den andern drei Erzählungen helfen vorbildliche Gutsbesitzer mittelbar und unmittelbar den Menschen ihres Umkreises. Die Tante versichert den Dienstleuten: "Kann ich jemanden aus euch ein Gutes tun, so komme er und eröffne sich mir" (S. 724). Erkambert von Sentze "unterstützte die Bewohner der Umgegend [und] suchte gute

[4]Pouzar, S. 113.

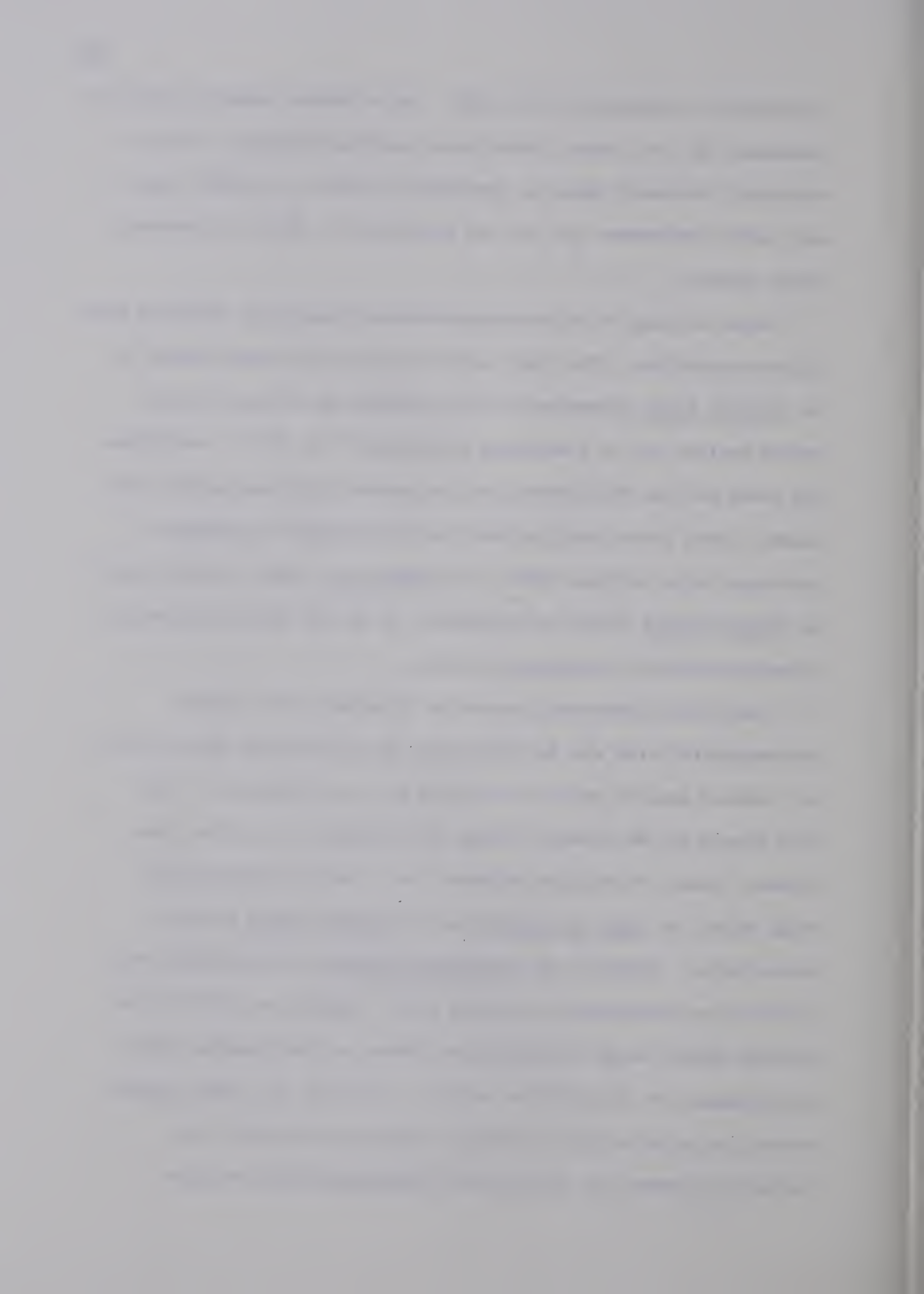
[5]Maschek, S. 10.



Volksbücher zu verbreiten" (S. 697). Peter Roderer sieht es als sein Lebensziel an, mit seinem "Erworbenen einzelnen Menschen oder der Menschheit überhaupt Gutes zu erweisen" (S. 603). Er hofft, dass auch seine Nachkommen "gut für die Menschen" (S. 604) der Umgebung sorgen werden.

Diese Haltung ist allen exemplarischen Menschen in Stifters Werk selbstverständlich. Sie lässt sich auch bei dem Bettler Tobias in der _Letzten Mappe_ nachweisen, aber besonders bei allen, "die an festem Besitze und an Ausbildung hervorragen" (S. 697). Das Wirken ist immer mit dem Sich-Öffnen für die menschliche Gemeinschaft verbunden. Auch dieses Motiv spielt in der Gesamtheit der Spätererzählungen keine wichtige Rolle. Im _Waldbrunnen_ fehlt es völlig und im _Frommen Spruch_ bleibt es unerwähnt, da es bei den von Weiden als selbstverständlich vorausgesetzt wird.

Das Generationsmotiv, das in der Forschung noch stärker herausgestellt wird als das Wirken für die menschliche Gemeinschaft, ist unserer Analyse zufolge ebenfalls nur ein Nebenmotiv. Zwar sind Rupert und Hiltiburg, Dietwin und Gerlint die letzten ihres Stammes, dessen Fortblühen gefährdet ist, aber die Generationsfolge spielt im _Kuss von Sentze_ und im _Frommen Spruch_ dennoch keine Rolle. Selbst in den _Nachkommenschaften_, wo das Motiv schon im Titel der Erzählung zur Sprache kommt, handelt es sich bei der Werbung allein darum, ob Friedrichs "Wesen zu dem Susannas passe oder Susanna zu" (S. 627) dem seinen. Der Titel ist zudem doppeldeutig; er weist nicht nur voraus, sondern auch zurück: die Liebenden stammen aus der gleichen Nachkommenschaft und sind



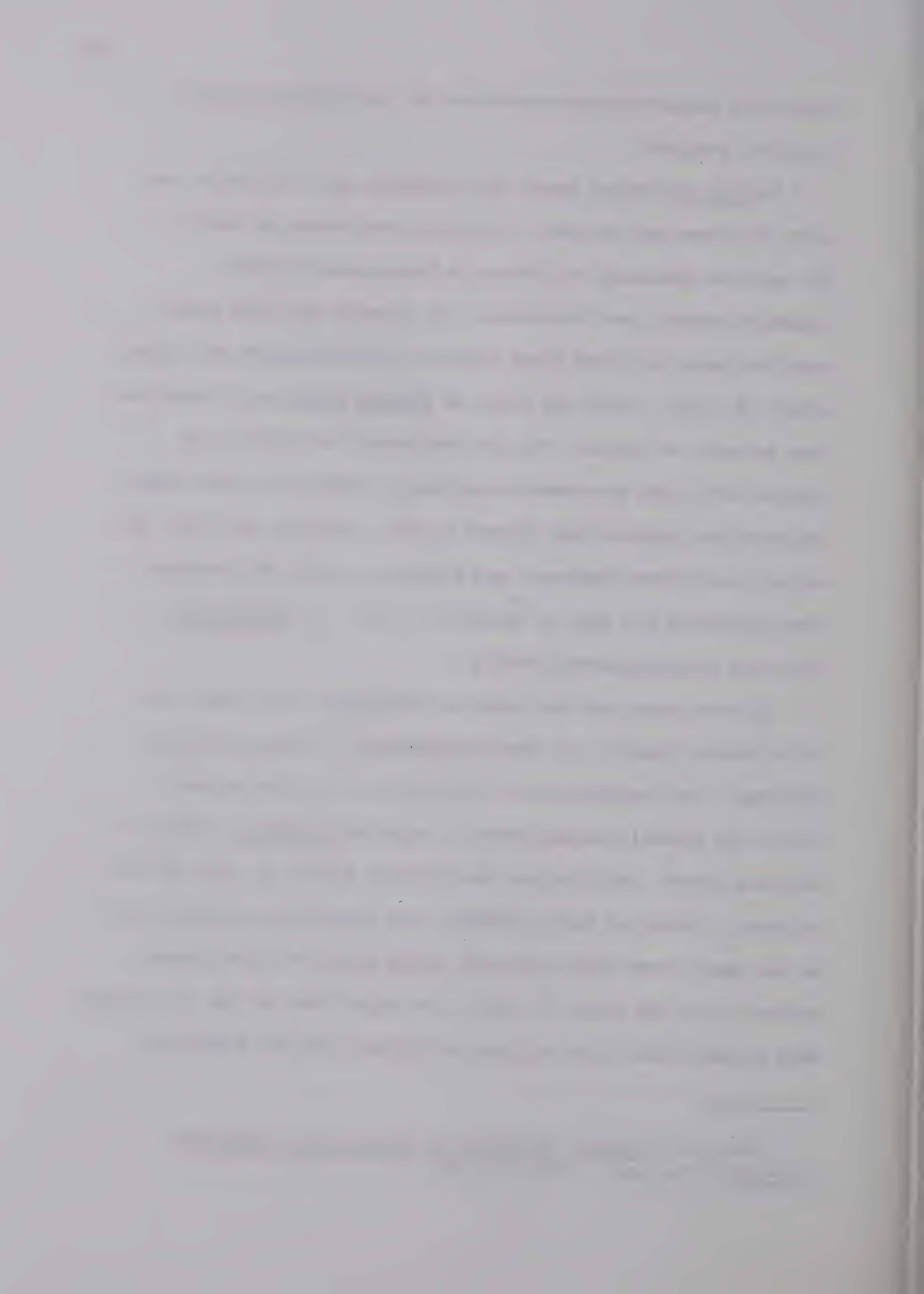
daher--als wesensverwandte Menschen--für eine Ehegemeinschaft besonders geeignet.

Im Kuss von Sentze kommt das Fortblühen des Geschlechts vor allem im Rahmen zur Sprache, ohne allzu sehr betont zu werden. Die zentrale Erwähnung des Motivs im Kerngeschehen wendet Erkambert zuletzt ins Persönliche. Er erinnert den Sohn daran, dass ihm "auch die Liebe einer kleinen Nachkommenschaft wohl getan hätte" (S. 698). Onkel und Tante im Frommen Spruch sind kinderlos, ohne darunter zu leiden. Für die Verbindung von Dietwin und Gerlint wird nicht die Generationenfolge, sondern in erster Linie der herzliche gegenseitige Verkehr betont: "So wären wir unter uns und mit den Kindern Nachbarn, und könnten uns sehr oft besuchen. Etwas Schöneres ist kaum zu denken" (S. 726). Im Waldbrunnen fehlt das Generationsmotiv völlig.

Im Mittelpunkt der vier späten Erzählungen steht nicht, wie Fritz Martini glaubt, die "Familiengründung,"[6] sondern die Ehegründung. Das Generationsmotiv ist dort, wo es in Erscheinung tritt, dem Ehemotiv untergeordnet. Schon im Waldgänger erwies es sich als Irrtum, das Kind als den "höheren Zweck" (S. 482) der Ehe zu sehen. Georg und Corona "hätten, die Kinderfreude opfernd, sich an der Wärme ihrer Herzen haltend, Glück geben und Glück nehmen sollen bis an das Grab" (S. 493). Der wahre Sinn der Ehe in Stifters Werk enthüllt sich hier wie auch im Spätwerk als der Zuwachs an

---

[6] Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus: 1848-1898 (Stuttgart, 1962), S. 551.



Lebensintensität für das Einzelleben der beiden Ehepartner. Ohne das Kind in seinem Eigenwesen herabzusetzen, ist es für Stifter doch vor allem als Freude und Bereicherung der Eltern von Bedeutung. Alle vier Erzählungen

> haben ihren künstlerischen Schwerpunkt . . . in der Macht der höchst persönlich erfahrenen Liebe, dem menschlichen Wert des Geliebten. Selbst auf die Gefahr hin, dass der Stamm vergehe, ordnet die junge Generation den Geschlechteranspruch niemals dem persönlichen unter.[7]

Bei der älteren Generation wird dieser persönliche Anspruch vor allem in der Ehe von Peter und Mathilde herausgestellt. Sie ist die einzige glückliche Ehe, die in der Handlungsgegenwart veranschaulicht wird. Zugleich ist sie ein Beweis für die Bedeutung der Familienverwandtschaft als Wesensverwandtschaft, wie sie sich auch bei der jungen Generation darstellt. Nur im Waldbrunnen beruht die innere Übereinstimmung, welche Franz und Juliana zu gegenseitigen Lebenspartnern prädestiniert, nicht auf der gleichen Stammeszugehörigkeit. Auf die Ausnahmestellung des Waldbrunnen kommen wir später noch zurück.

Auch dieses Werk ordnet sich aber in bezug auf das Motiv des erzieherischen Wirkens in die Späterzählungen ein. Überall möchten Älteren aus der eigenen glücklichen oder unglücklichen Lebenserfahrung heraus die Jüngeren anleiten. "Denn der vorbildliche Mensch lebt unter der sittlichen Verpflichtung, seine eigenen

---

[7] Konrad Steffen, Adalbert Stifter: Deutungen (Basel, 1955), S. 201.



heilsamen Erfahrungen der Menschengemeinschaft und vor allem denen, die er liebt, zugute kommen zu lassen."[8]

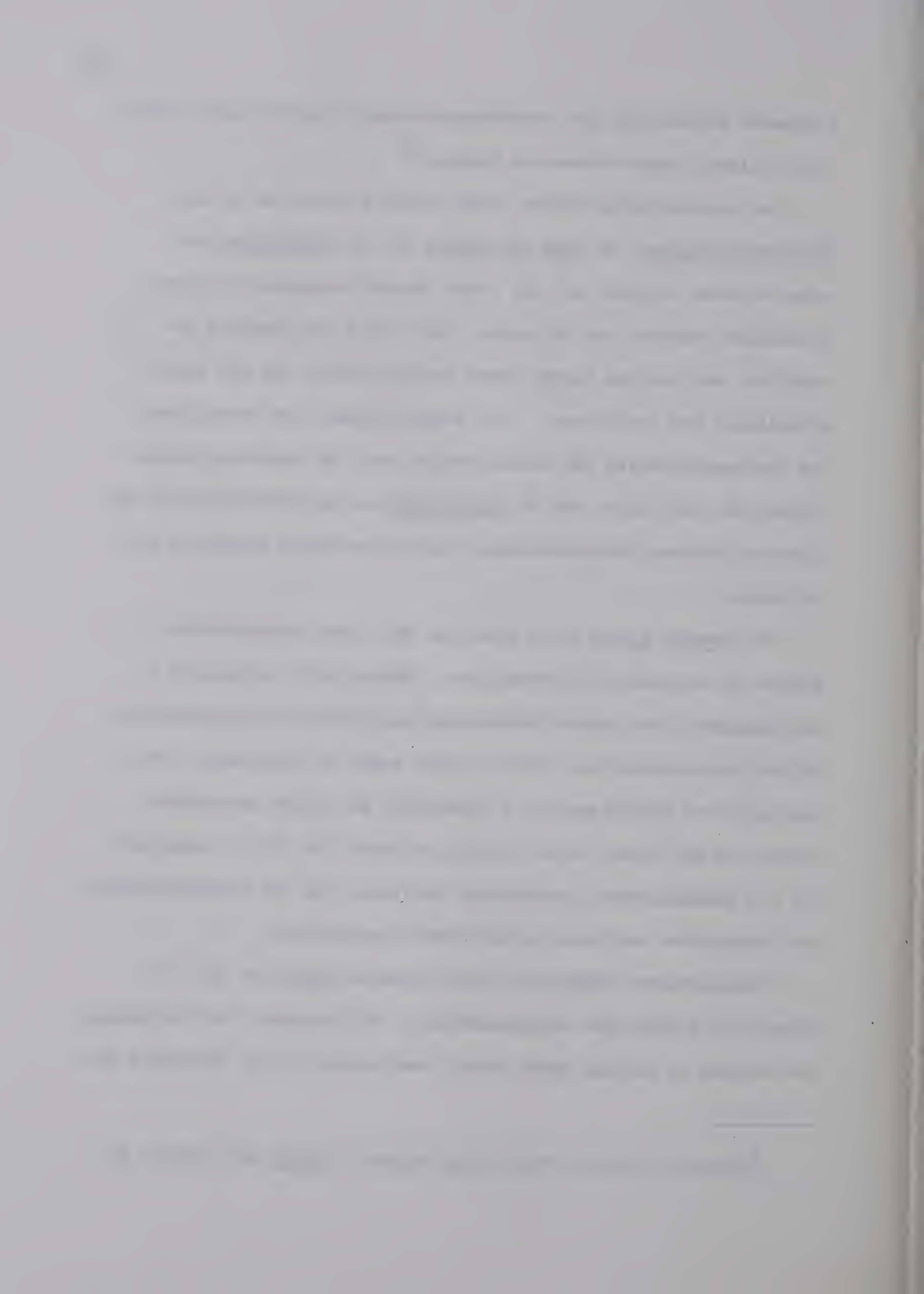
Das erzieherische Wirken eines reifen Älteren ist in den _Nachkommenschaften_, im _Kuss von Sentze_ und im _Waldbrunnen_ der entscheidende Einfluss auf die erste Entwicklungsphase im Leben Friedrichs, Ruperts und Julianas. Damit wird der Grundbau geschaffen, auf dem die zweite Phase aufbauen kann, die mit einer glücklichen Ehe abschliesst. Die Zweistufigkeit der Entwicklung, das Ineinandergreifen der beiden Motive und die ausschlaggebende Wirkung der Ehe lässt sich im _Waldbrunnen_ an der Zweistufigkeit des Liebeserlebnisses Juliana-Stephan und Juliana-Franz besonders gut verfolgen.

Im _Frommen Spruch_ wirkt sich das Motiv des erzieherischen Wirkens in umgekehrter Richtung aus. Dieses Motiv entwickelt in der Gesamtheit der späten Erzählungen eine grosse Variationsbreite. Selbst Nebenpersonen wie Judith stehen damit in Verbindung. Wenn die Tante von Judith sagt, sie "gewältigt so vieles unscheinbar, in dem sie die andern Leute richtig anleitet" (S. 754), formuliert sie ein pädagogisches Grundprinzip Stifters, das die Vorbildlichkeit des Erziehenden und seine grosse Geduld voraussetzt.

Exemplarische Pädagogik jungen Menschen gegenüber wird in allen vier Erzählungen vergegenwärtigt. Mit Ausnahme der Verbindung von Stephan zu Juliana haben dabei immer nähere ältere Verwandte den

---

[8] Frederick Ritter, "Der tätige Mensch," _ASILO_, XII (1963), 97.



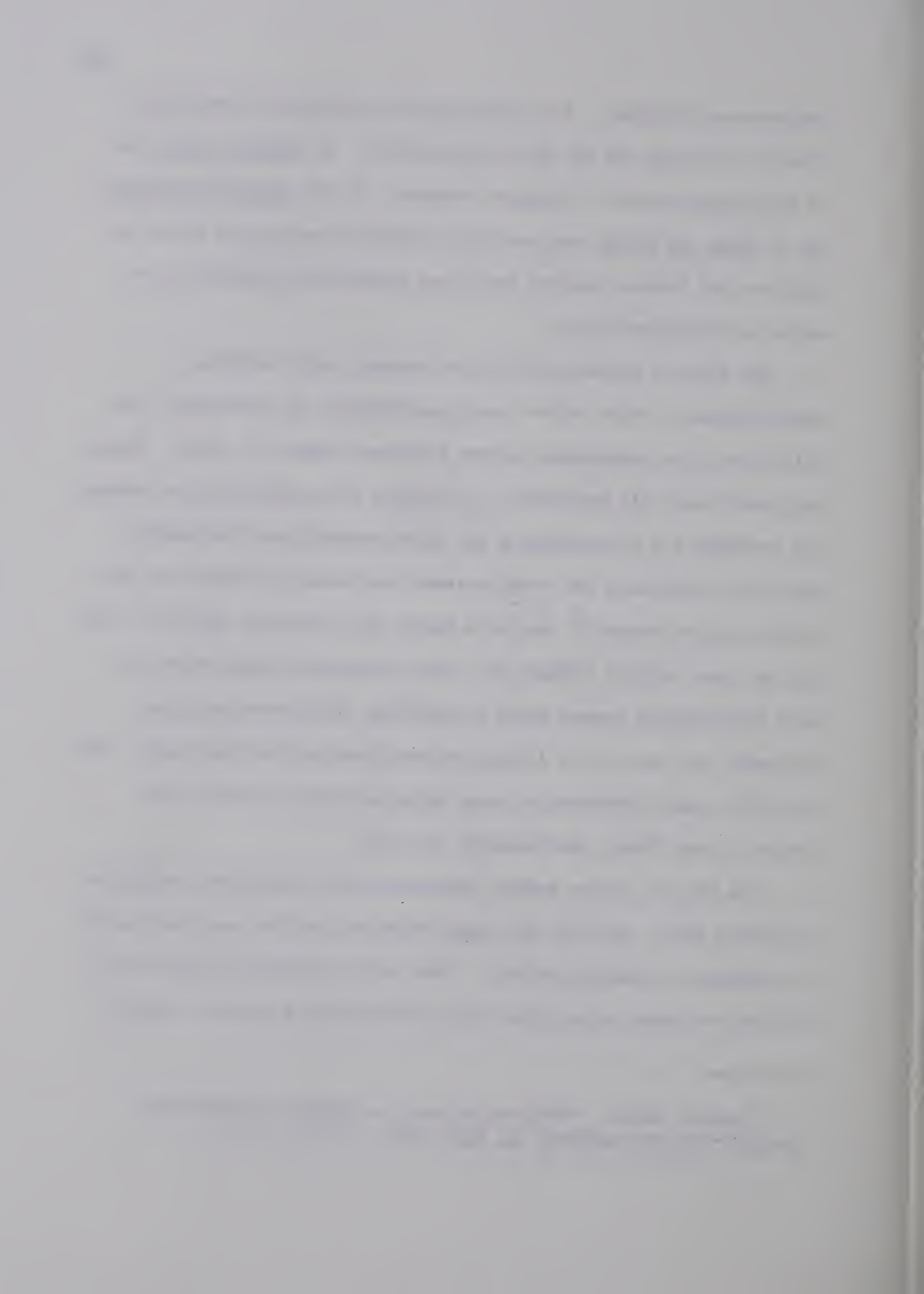
bestimmenden Einfluss. Von ihnen wird ein besonderes Verständnis erwartet, welches das der Eltern übertrifft. Im Frommen Spruch und im Waldbrunnen werden Vollwaisen erzogen. In den Nachkommenschaften und im Kuss von Sentze dominiert bei Friedrich und Rupert nicht der Einfluss des Vaters, sondern der eines männlichen Verwandten, des späteren Schwiergervaters.

Die Älteren enthalten sich sehr bewusst jeder direkten Beeinflussung. Peter Roderer sagt ausdrücklich zu Friedrich: "Ich wollte auf Ihre Lebensweise keinen Einfluss nehmen" (S. 604). Zwang ist unvereinbar mit Erziehung; er verletzt die mitmenschliche Achtung und zerstört die Voraussetzung für jedes menschliche Miteinander, denn "die Grundfeste des Verhältnisses von Mensch zu Mensch ist und bleibt das Vertrauen."[9] Man lebt daher "ohne Zwang so fort" (S. 752) und übt auch auf die Gefühle der jungen Menschen keinen Druck aus. Alle Verbindungen kommen durch freiwillige Liebesentscheidungen zustande, auf welche die Älteren keinen direkten Einfluss haben. Für alle vier Paare bewahrheitet sich der alte fromme Spruch: "Ehen werden in dem Himmel geschlossen" (S. 727).

Die Ehe ist in den späten Erzählungen das wichtigste handlungsfördernde Motiv, das für die jungen Menschen das Tor zum fruchtbaren Ausschöpfen des Daseins öffnet. "Dem reifer werdenden Stifter wird die Ehe ein immer wichtigeres und ernsthafteres Anliegen. Sie ist

---

[9] Eduard Castle, "Motivvariationen in Stifters Erzählkunst," Adalbert-Stifter-Almanach für 1947 (Wien, 1947), S. 52.



die ideale Grundform der Verbindung von Mann und Frau."[10] Sie ist deshalb in den Späterzählungen die ideale Grundform, weil sich in dieser Verbindung der positive Motivkomplex am besten verwirklichen lässt. Zwei exemplarische, wesensverwandte Menschen, jeder als Individuum imstande, "ein Wesen aus sich" (S. 605) zu entwickeln, können sich im täglichen Miteinander gegenseitig zu höchster Lebensintensität steigern.

Innerhalb der Ehe gilt wieder das Primat des Individuums. Beide Partner müssen versuchen, "unbeirrt von jeder Gewalt, die höchste Menschheit an sich zu entwickeln" (S. 695), damit sie "in vollem Umfange Dasein besitzen"[11] können. Der Sinn der Ehe liegt also in allen späten Erzählungen allein in der Rückwirkung auf die vollgerundete Lebenstotalität des einzelnen. Dabei handelt es sich stets "um eine Steigerung des Diesseits, nicht um seine Verneinung oder Einschränkung sub specie aeternitatis,"[12] wie Werner Kohlschmidt für die Studien feststellt.

Die Bewegung auf den positiven Motivkomplex zu verläuft in allen vier Werken über eine Liebeserklärung, durch welche die Handlung stark vorangetrieben wird. Immer läuft die Handlung auf die Ehe

---

[10]Hermann Kunisch, Adalbert Stifter, Mensch und Wirklichkeit: Studien zu seinem klassischen Stil (Berlin, 1950), S. 34.

[11]Karl Josef Hahn, Adalbert Stifter: Religiöses Bewusstsein und dichterisches Werk (Halle, 1938), S. 147.

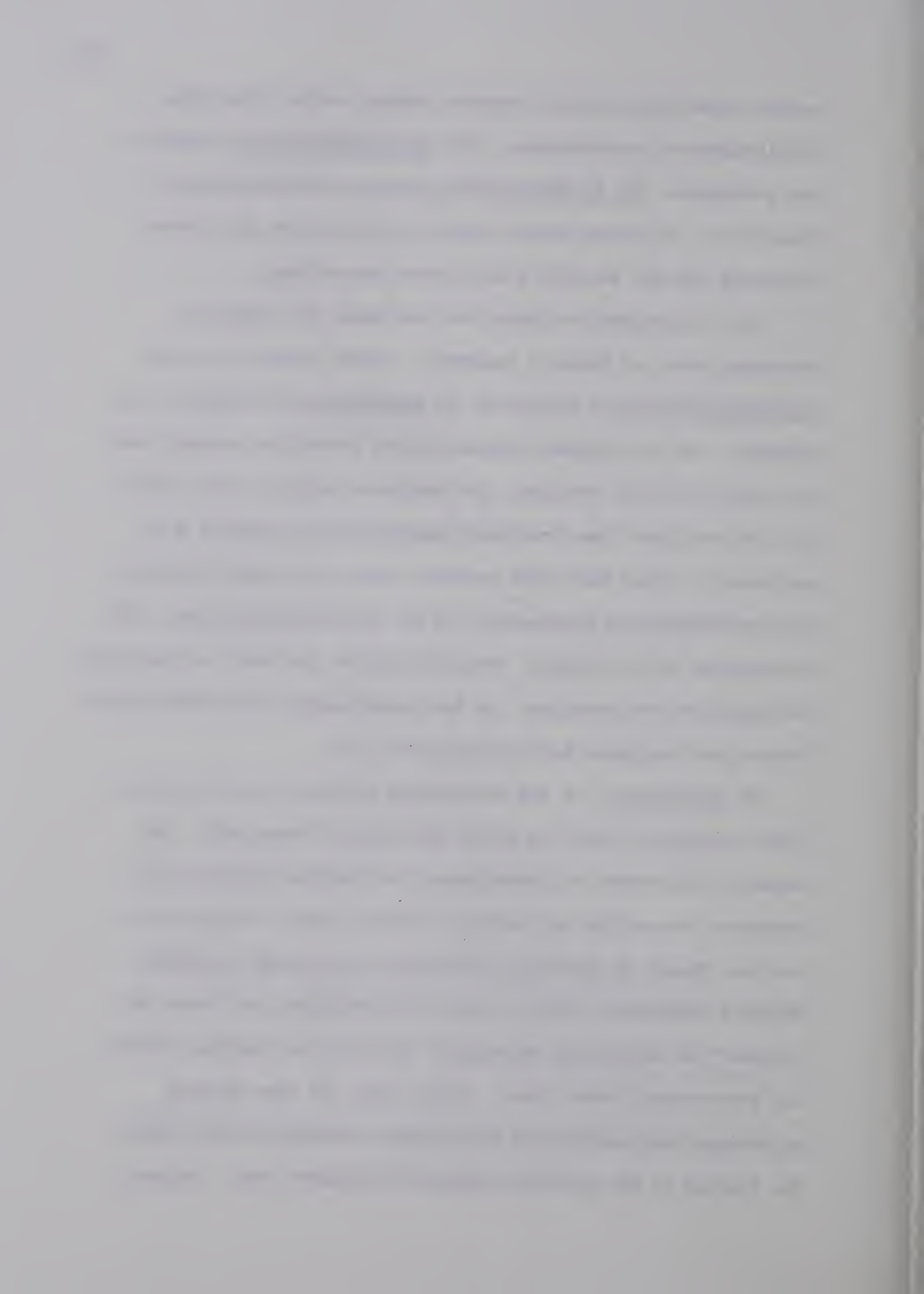
[12]Kohlschmidt, "Leben und Tod in Stifters Studien," Euphorion, XXXVI (1935), 218.



zweier ebenbürtiger junger Menschen hinaus, welche nicht ohne Schwierigkeiten zustandekommt. Die Nachkommenschaften enthalten die geringsten, Der Waldbrunnen die stärksten Schwierigkeiten dieser Art. In beiden Fällen schiebt sich zwischen die Liebeserklärung und die Hochzeit eine weitere Entwicklung.

Die Schwierigkeiten hängen mit dem Bezug des negativen Motivkomplexes zum Ehemotiv zusammen. Dieser Bezug ist in den Nachkommenschaften am wenigsten, im Waldbrunnen am stärksten ausgeprägt. Die unfruchtbare Egozentrizität Friedrichs bezieht sich vor allem auf seine Tätigkeit als Landschaftsmaler, welche nicht die Ehe, wohl aber das fruchtbare Ausschöpfen des Daseins ausschliesst. Dieses kann erst erreicht werden, als sich Friedrich von der täuschenden Aussensicht und der Selbsttäuschung löst. Die Verbrennung des Moorbildes versinnbildlicht die Wende vom negativen zum positiven Motivkomplex. An den Auswirkungen dieser Wende haben Susanna und das ganze Roderergeschlecht teil.

Im Waldbrunnen, wo die Entwicklung Julianas sich viel langsamer vollzieht, fehlt ein solch symbolischer Wendepunkt. Der negative Motivkreis der Beschränkung des Daseins verhindert die gerundete Lebensfülle und auch die Ehe mit Franz. Stephan muss erst den Mangel an Liebe und die extreme Isolierung des wilden Mädchens überwinden, bevor in der Liebeserklärung von Franz und Juliana "die menschliche Wesenheit" (S. 676) des Mädchens endlich zur Entscheidung kommen kann. Selbst dann ist eine weitere, allerdings rein äusserliche Entwicklung notwendig, welche durch die Bindung an die geliebte Grosmutter verzögert wird. Juliana



muss zunächst die Umgangsformen der menschlichen Gesellschaft erwerben, bevor sie Franz heiraten kann.

Das Motiv der täuschenden Aussensicht wirkt sich im Waldbrunnen bei Juliana nur anfangs und nur als Unverständnis der Umwelt aus. Im Kuss von Sentze und im Frommen Spruch ist es dagegen mit dem Haupthandlungsfaden verbunden und steht der Ehe und dem positiven Motivkomplex entgegen. Wie das Motiv des erzieherischen Wirkens so fehlt auch das Motiv der täuschenden Aussensicht in keiner der späten Erzählungen. Es entfaltet ebenfalls eine grosse Variationsbreite.

Zumeist ist die täuschende Aussensicht mit einer jugendlichen Entwicklungsstufe verbunden, die sich bei grösserer Einsicht allmählich zu wahrer Wesenserkenntnis wandelt. Friedrich Roderer und Rupert von Sentze stehen in der Mitte der Zwanzigerjahre noch auf dieser Stufe. Sie hängt bei Friedrich mit dem Sonderlingsmotiv, bei Rupert mit den Nebenmotiven der Selbstgerechtigkeit und des Überbetonens der äusseren Form zusammen. Die täuschende Aussensicht bei Dietwin und Gerlint beruht einzig auf der qualvollen Ungewissheit über die Gegenliebe, die sich als Stolz äussert.

Täuschende Aussensicht ausserhalb der jugendlichen Stufe wiegt in den Späterzählungen schwerer. Bei der als liebenswürdiges Mittelmass gekennzeichneten Lüpfwirtin, bei dem Lehrer und bei der Mutter Julianas ist sie durch den engeren Horizont bedingt und erfährt keine Änderung. Bei Stephan von Heilkun handelt es sich um Selbsttäuschung, die unvermindert bestehen bleibt. Somit ist Stephan die einzige Gestalt im Erzählvordergrund, die von der



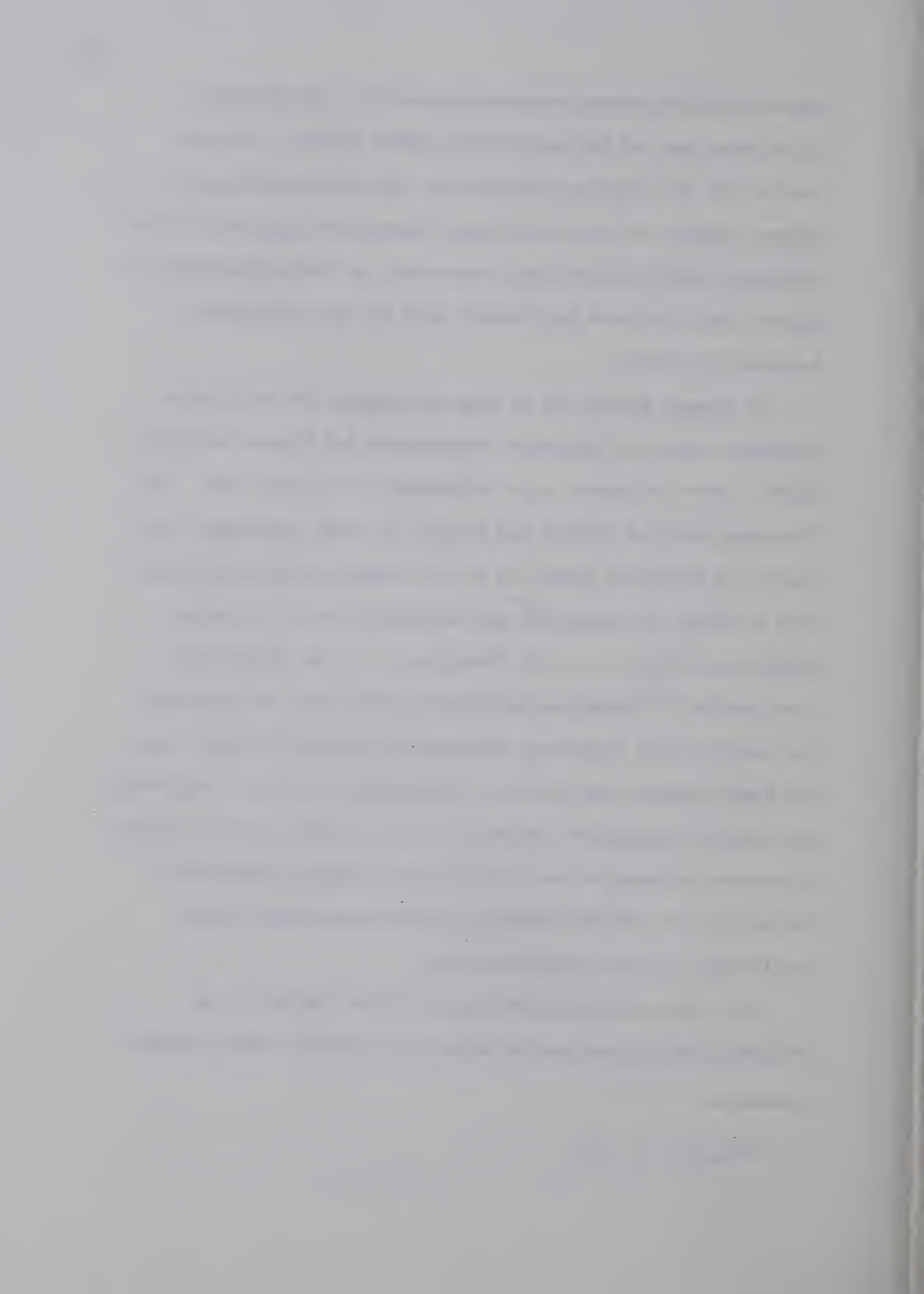
wahren Wesenserkenntnis ausgeschlossen wird. Bei ähnlicher Charakteranlage und Lebenserfahrung wendet Walchon sich doch zuletzt von der negativen Haltung ab. Das Geschwisterpaar im Frommen Spruch, das durch täuschende Aussensicht und durch Selbsttäuschung charakterisiert ist, überwindet die Selbsttäuschung aus eigener Kraft und wird bald danach auch von der täuschenden Aussensicht befreit.

Im Frommen Spruch und im Kuss von Sentze wird die Liebeserklärung durch die täuschende Aussensicht der Älteren herbeigeführt. Diese befürchten eine Feindschaft der jungen Paare. Die Täuschung wird bei Dietwin und Gerlint in einem Liebeskuss, bei Rupert und Hiltiburg durch den von den Vätern gewünschten Schwurkuss enthüllt, der ebenfalls ein Liebeskuss ist. "In beiden Erzählungen [wird] . . . die Täuschung . . . zum echten Sein zurückgeführt"[13] durch den konfliktlösenden Kuss, der die Wende vom negativen zum positiven Motivkomplex versinnbildlicht. Auch das handlungsfördernde Motiv der feindlichen Verwandten wird beide Male ähnlich gehandhabt, ebenso das Motiv der Ehe, das von Anfang an stärker wirksam ist als in den beiden früheren Erzählungen. Die Heirat, mit der die Handlung jeweils abschliesst, folgt unmittelbar auf die Liebeserkenntnis.

Die beiden letzten Erzählungen Stifters werden in der Forschung häufig gemeinsam behandelt als "einander nahe verwandt

---

[13]Martini, S. 551.



und Grundmotive Stifters variierend."[14] Bei mancher Ähnlichkeit überwiegen jedoch die Unterschiede in der Motivstruktur. Abgesehen davon, dass Der Kuss von Sentze die komplizierteste, Der Fromme Spruch die einfachste Motivstruktur aller vier Erzählungen hat, sind vor allem die negativen Motivkomplexe nicht identisch. Die unfruchtbare Egozentrizität im Kuss von Sentze, von der nur Hiltiburg ausgenommen ist, lässt sich nicht so leicht zum Positiven wenden wie die Beschränkung des Daseins, die den negativen Ausgangspunkt für Hiltiburg und für die beiden Paare im Frommen Spruch ausmacht. Während Rupert, Walchon, Hiltiburg und das Geschwisterpaar eine Entwicklung durchmachen, gilt das nicht für Dietwin und Gerlint. Damit wird dieses Paar der exemplarisch gezeichneten Susanna Roderer zugeordnet.

Bei den Nachkommenschaften, dem Kuss von Sentze und dem Frommen Spruch wird in der Stifterforschung vielfach das Lustspielartige der Grundsituation betont. Eric A. Blackall behauptet von den Nachkommenschaften: "It does not reach deeply, but forms a charming humoresque"[15] und vom Kuss von Sentze:

> The subject is essentially that of an anecdote, suitable enough for a trivial novelette, but Stifter has overloaded the fragile theme with stiff ceremonial and pompous genealogy, so that the whole conception is completely out of proportion,

---

[14] Martini, S. 551.

[15] Blackall, S. 346.



whereas it might have been quite charming if treated less heavily. Der fromme Spruch goes further in the same direction.[16]

Gewiss "stecken in den letzten Erzählungen Stifters Lustspielsituationen,"[17] aber sie sind auf die komplexe Problematik aller zwischenmenschlichen Beziehungen zurückgeführt, die das ernste Fundament eines jeden Lustspiels ausmacht. Die Egozentrizität Ruperts birgt zum Beispiel die Gefahr eines tragisch verfehlten Lebens, wie es Stifter im Alten Siegel für Hugo gestaltet hat. Herman Meyers Urteil über eine frühere humoristische Erzählung Stifters ist auch für die Späterzählungen gültig: "Bei aller Heiterkeit und sinnigem Humor besitzt Der Waldsteig im Kern jenen tiefen ethischen Ernst, der dem ganzen Werk Stifters eignet."[18]

In den Nachkommenschaften legt sich der Humor zudem nur wie ein leichter Schleier über das Geschehen, der aber gerade an den wichtigsten Stellen fehlt, so etwa bei der Rodererchronik, bei der Liebeserklärung, bei der Absage an die Malerei. Wie in allen vier Werken geht es "auch in dieser Erzählung um die Bildung des Mannes zum erfüllten Leben."[19]

---

[16]Blackall, S. 349.

[17]Moriz Enzinger, "Zu Adalbert Stifters Erzählung Der Kuss von Sentze," Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, Band 87 (1954), 387.

[18]Herman Meyer, Der Sonderling in der deutschen Dichtung (München, 1963), S. 176.

[19]Martini, S. 549.



Das positive Ausschöpfen des Daseins wird nur von einem einzigen der im Erzählvordergrund stehenden Menschen nicht erreicht, von Stephan. Der Waldbrunnen, in dem der Humor fehlt, nimmt unter den Späterzählungen eine Sonderstellung ein. Hier steht deutlicher "das persönliche Glück einzelner Menschen im Kernpunkt der Handlung."[20] Vor allem aber wird die schmerzliche Begrenzung des Menschen durch seine einmalige irdische Existenz verdeutlicht. Da sich Stephans Selbsttäuschung in bezug auf sein Recht auf eine selbstlose reine Liebe nicht zu wahrer Erkenntnis wandelt, verstellt er sich den Weg zur Daseinstotalität.

Im Waldbrunnen fehlt auch das vielseitige Leben des Landmanns, das in den andern drei Erzählungen den idealen Hintergrund der positiven vita activa bildet. In den Geschlechtern der Roderer, der von Sentze und der von Weiden lebt--wie in der Gestalt des Freiherrn von Risach im Nachsommer--"das alte renaissancistische Ideal des 'uomo universale' fort, aber ohne jene spezifisch renaissancistische dämonische Selbstherrlichkeit, welche die Wirklichkeit dem Ich gewaltsam anzuverwandeln strebt."[21]

Dagegen bricht in Stephan diese "renaissancistische Selbstherrlichkeit" noch durch. Er will um seiner selbst willen geliebt werden, weil er ist, der er ist. Sein bitter empfundener Liebesmangel hängt mit Hybris und Egozentrizität zusammen. In dem Drang nach dem Absoluten ist er dem Kapellmeister Johannes Kreisler

---

[20]Maschek, S. 10.

[21]Meyer, S. 186.



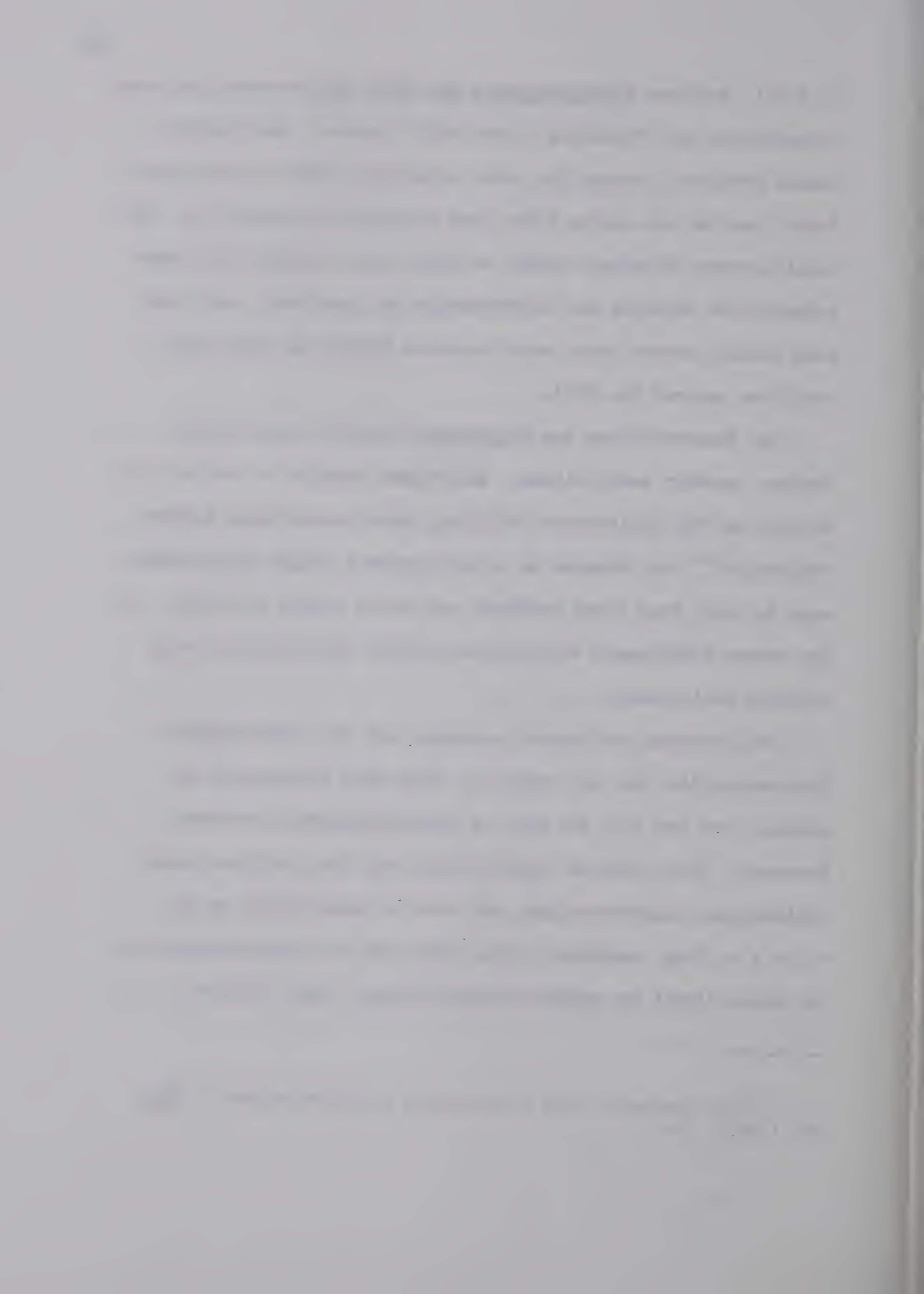
in E.T.A. Hoffmans Lebensansichten des Kater Murr verwandt und muss notgedrungen ein "Fremdling in der Welt" bleiben. Aber darüber hinaus empfindet Stephan die reine selbstlose Liebe als sein gutes Recht, das ihm ein ganzes Leben lang vorenthalten worden ist. Die resultierende Bitterkeit reicht so tief, dass sie durch die späte tatsächliche Behebung des Liebesmangels nur gemildert, aber nicht mehr geheilt werden kann: wenn das Leben "gegen das Ende neigt, ist alles anders" (S. 673).

Die Sonderstellung des Waldbrunnen betrifft nicht allein Stephan, sondern auch Juliana. Allerdings handelt es sich bei ihr weniger um "die beglückende Erfüllung eines menschlichen Sonderschicksals"[22] als vielmehr um einen besonders langen Entwicklungsweg, der sich über einen Zeitraum von vielen Jahren erstreckt. In den andern Erzählungen vollzieht sich diese Entwicklung in viel kürzeren Zeitspannen.

Die Richtung des Entwicklungsweges auf die höchstmögliche Daseinstotalität hin ist jedoch in allen vier Erzählungen die gleiche, und sie gilt für alle im Erzählvordergrund stehenden Personen. Ernst Bertram erwähnt schon 1907 "die vielfach parallelisierende Charakteranlage, die sich im Grunde alles zu der e i n e n Frage zuspitzt: welche Stufe auf der Entwicklungsleiter zu diesem 'Ideal des schönen Vernunftlebens', des 'tieferen

---

[22]Paul Hankamer, "Die Menschenwelt in Stifters Werk," DVLG, XVI (1938), 124.



Lebens' (Nachsommer) haben diese Menschen schon erreicht?"[23] Die gleiche parallelisierende Charakteranlage bestätigt sich, bei aller Differenziertheit der Menschen im einzelnen, auch in den späten Erzählungen. Auch hier fehlt, bei einer Gruppierung der Gestalten auf verschiedenen Stadien der gleichen Entwicklung, "ein ausgesprochenes Bedürfnis nach Kontrastfiguren, die vielleicht kaum eine zweite Erzählkunst in so verschwindend geringer Anzahl aufweist wie die Stifters."[24]

In den vier Späterzählungen wird die Motivstruktur jeweils an einer sehr begrenzten Zahl von Charakteren aufgezeigt. Zwei junge Menschen werden auf dem Wege zu dem "tieferen Leben" von einem, höchstens von zwei älteren Menschen begleitet, die in keinem Falle als Kontrastfiguren konzipiert sind. Da es in den späten Erzählungen, wie "überall" in den Werken dieses Dichters, "um die Ausbildung des Einzelnen, . . . um die Erfüllung des Menschen im Hiesigen"[25] geht, steht der Mensch als Individuum im Mittelpunkt des Interesses. Der ideale Nährboden für die Entwicklung des einzelnen und für sein fruchtbar ausgeschöpftes Dasein in der rechten und gleichmässigen Anregung aller Kräfte ist die eheliche Gemeinschaft zweier bedeutender, wesens-

---

[23] Bertram, Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik, 2. unveränderte Aufl. (Dortmund, 1966), S. 45. [1]1907.

[24] Bertram, S. 46.

[25] Claude David, Zwischen Romantik und Symbolismus: 1820-1885 (Gütersloh, 1966), S. 152.



verwandter junger Menschen, auf welche die Handlung in jeder dieser Erzählungen ausgerichtet ist.

Die in dem Liebesbekenntnis zum Durchbruch gekommene "menschliche Wesenheit" kann sich in der Gegenseitigkeit der Lebensbezüge einer Ehe zu vollendeter Daseinstotalität entfalten, weil beide Partner "auf sich selbst gestellte Menschen sind, die ihren Kern und ihren Mittelpunkt in sich selbst haben."[26] Innerhalb der grösseren menschlichen Gemeinschaft ist diese Art von Ehe ein Mikrokosmus zum höchstmöglichen Wohle zweier Monaden, die angesichts solch idealer Daseinsmöglichkeiten von sich sagen können: "Ich fühle nun eine Freiheit, Fröhlichkeit und Grösse in meinem Herzen wie in einem hell erleuchteten Weltall" (S. 636).

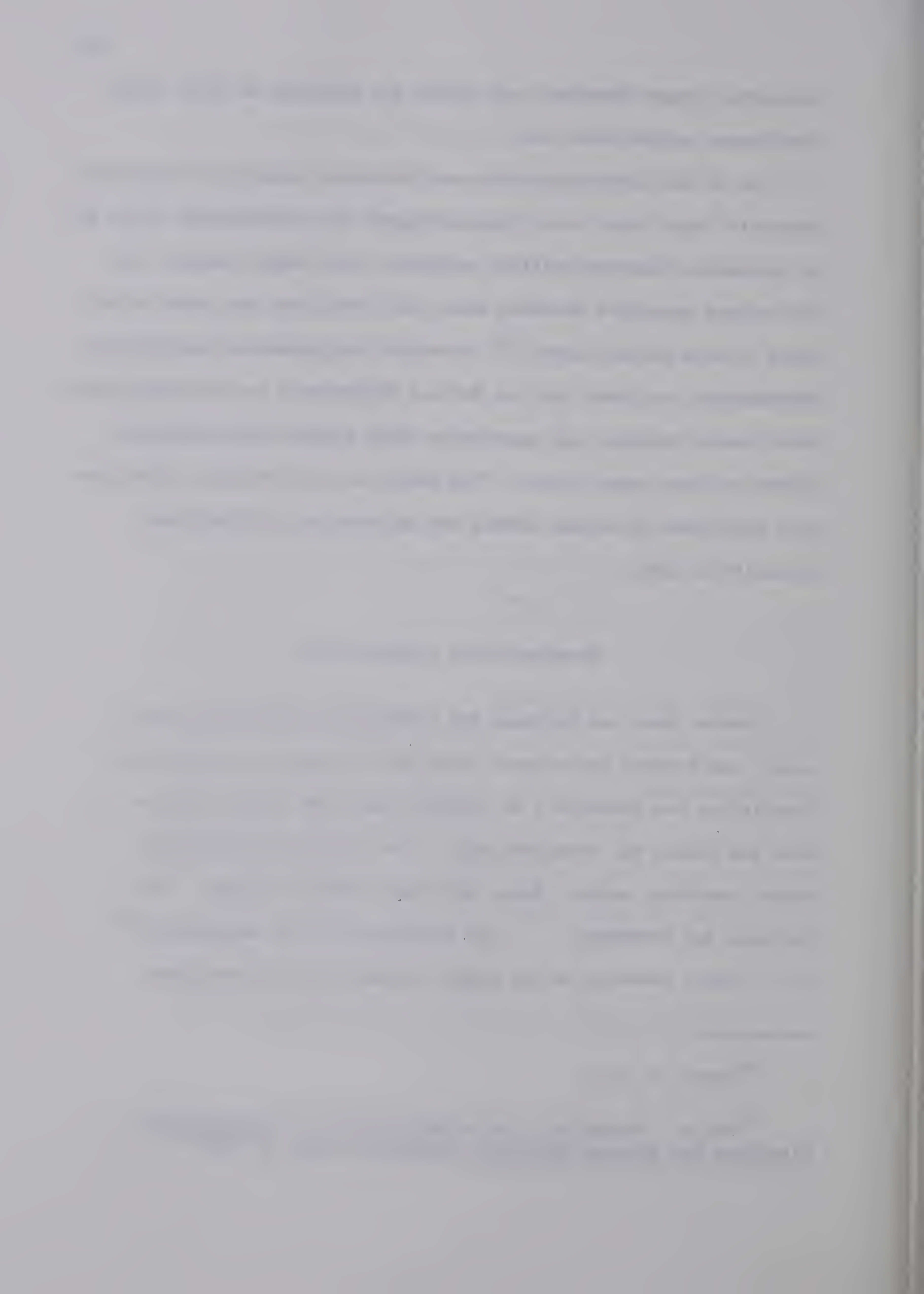
Erzählzeit und erzählte Zeit

Studien über das Zeitmass des Erzählens bei Stifter liegen--soweit uns bekannt ist--bisher nicht vor, so dass eine Analyse der Korrelation von Erzählzeit zu erzählter Zeit für diesen Dichter hier zum ersten Mal vorgelegt wird. Für alle vier Erzählungen konnte bestätigt werden, dass, wie Günter Müller verlangt, "das Zeitmass des Erzählens . . . ein wichtiger Zug der Werkgestalt"[27] ist. Unsere Bemühung um die exakte Erfassung der Knotenpunkte

---

[26]Meyer, S. 172.

[27]Müller, "Erzählzeit und erzählte Zeit," in Festschrift Kluckhohn und Hermann Schneider (Tübingen, 1948), S. 201.



einlässigen Erzählens kam zu den folgenden allgemeinen Ergebnissen:

a) Die Zeit wird als Kontinuum empfunden und als solches aufgezeigt.

b) Das von ruhiger Zeitfolge beherrschte Erzählen akzentuiert erzählintensive Partien besonders, so dass die erarbeiteten Knotenpunkte überall wesentlich zur Werkkontur beitragen.

c) Knotenpunkte treten im Erzählgefüge dort auf, wo die Wirkung der im Erzählvordergrund stehenden Personen aufeinander beginnt, oder wo sie sich besonders intensiviert.

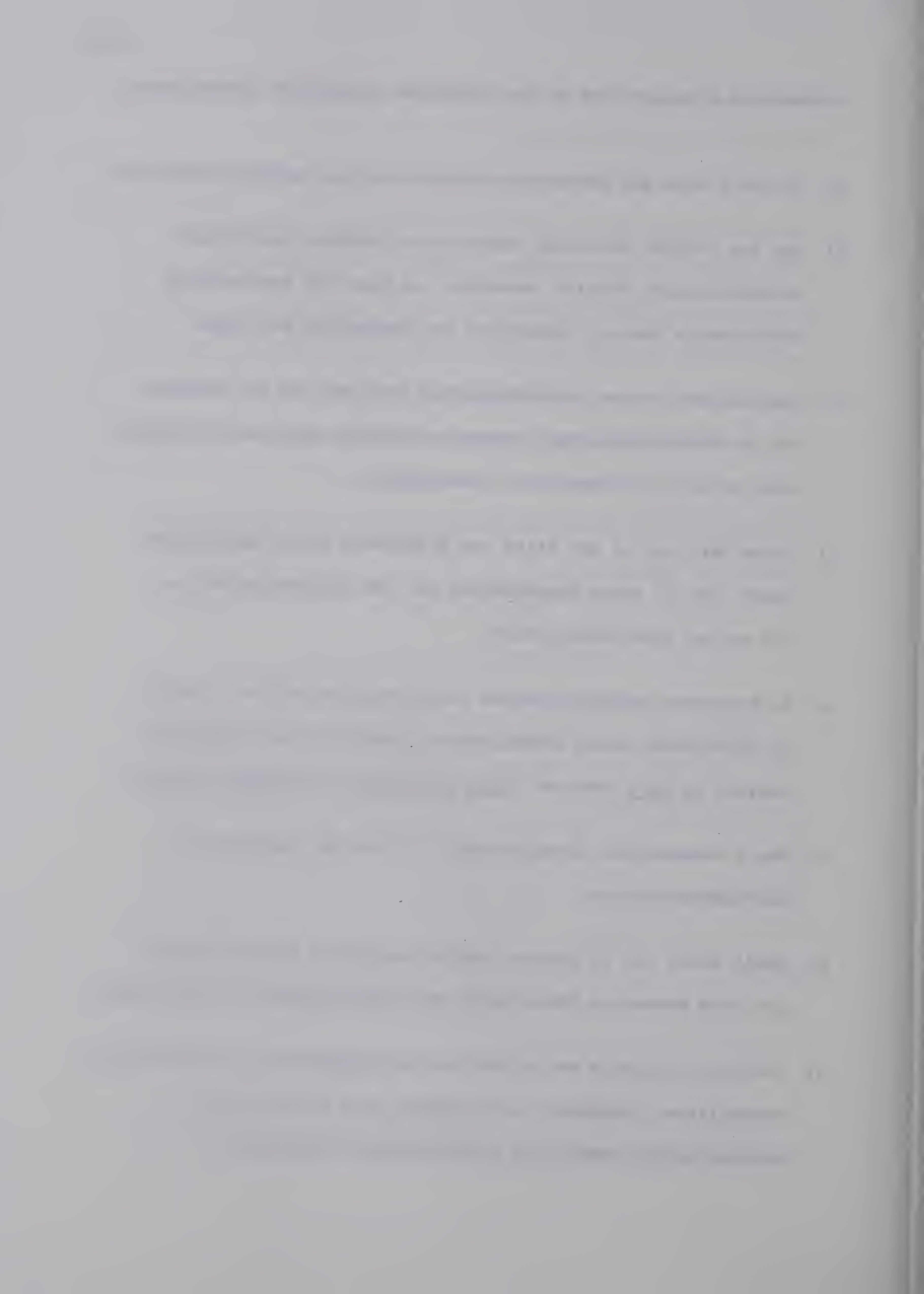
d) Jedes Werk hat in der Mitte der Erzählzeit einen Hauptknotenpunkt, der in engem Zusammenhang mit dem Hauptcharakter und mit seiner Entwicklung steht.

e) An besonders erzählintensiven Konzentrationsstellen, jeweils im Mittelpunkt einer Erzählepoche, lässt sich der Handlungsverlauf _in nuce_ erkennen (_Kuss von Sentze_ und _Frommer Spruch_).

f) Das grundsätzliche Erzählprinzip ist das der zunehmenden Raffungsintensität.

g) Damit steht ein in grosser Breite erstelltes Erzählfundament und eine äusserste Abbreviatur des Erzählausgangs in Verbindung.

h) Durch die Analogie von objektiven Zeitphänomenen und subjektiven menschlichen Zuständen und Vorgängen wird die Zeit ein entscheidendes Moment des erzählerischen Geschehens.

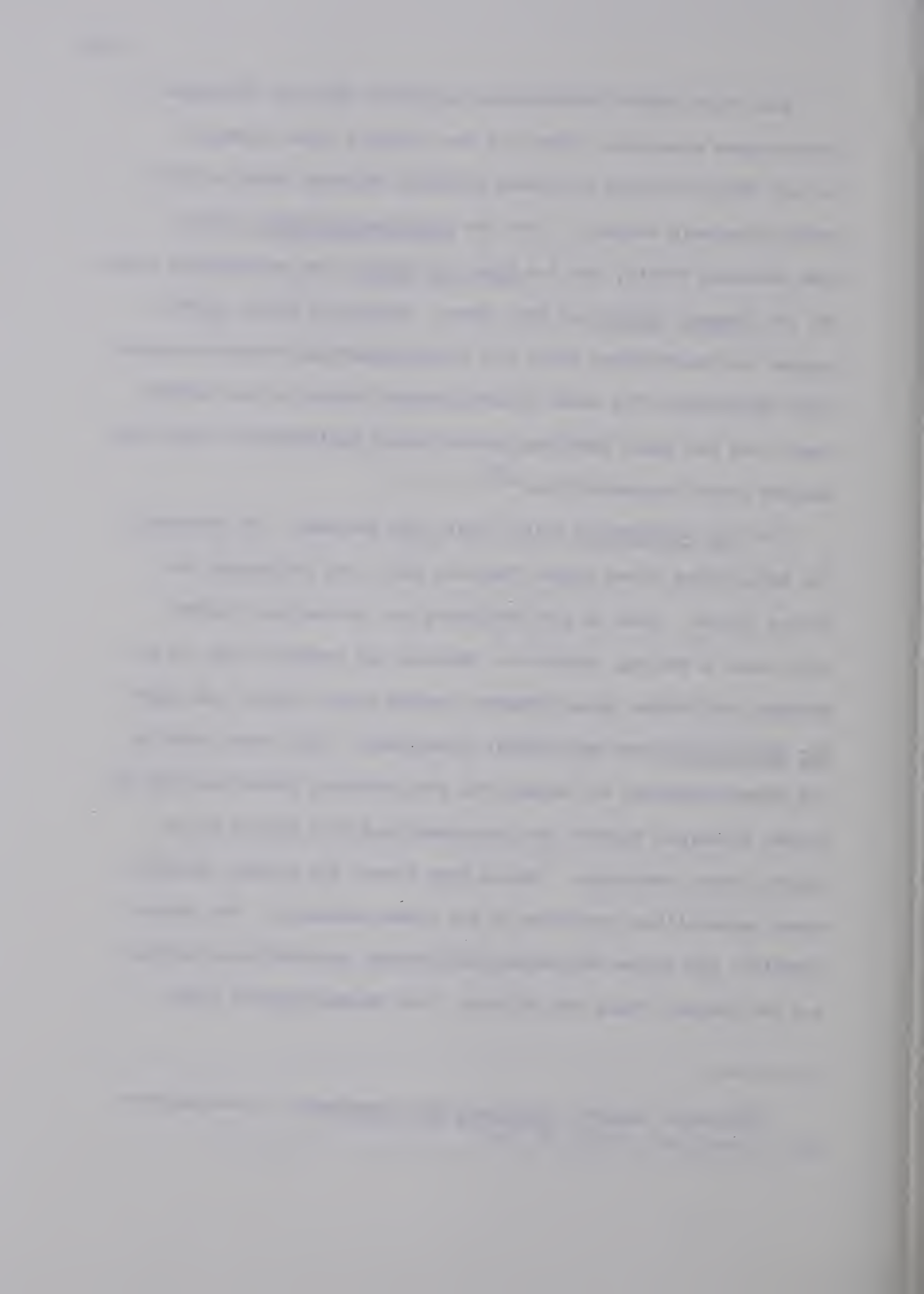


Alle vier späten Erzählungen, von denen zwei mit wichtigen Geburtstagen einsetzen, enden mit dem Ereignis einer Hochzeit. In drei Fällen ist die zu diesem Ereignis führende erzählte Zeit verhältnismässig begrenzt. Für die Nachkommenschaften sind es kaum sechzehn Monate, für den Kuss von Sentze etwa zweieinhalb Jahre, für den Frommen Spruch gut drei Jahre. Werke mit solch relativ knapper Zeiterstreckung haben als Erzählgegenstand meistens menschliche Begegnungen "in einer entscheidenden Situation oder Lebensphase, und die ganze Handlung ist auf einen Konfliktstoff mehr oder weniger straff zugeschnitten."[28]

Nur Der Waldbrunnen bildet hier eine Ausnahme. Er beschreibt die Entwicklung eines jungen Mädchens über eine Zeitspanne von vielen Jahren. Auch in der Festlegung des Zeitumfangs sondert sich diese Erzählung leicht ab. Während die erzählte Zeit in den übrigen drei Werken genau gemessen werden kann, beginnt und endet Der Waldbrunnen eher märchenhaft unbestimmt. Doch lässt sich für die Gesamterzählung ein Umfang von etwa dreissig Jahren und für die beiden wichtigen Epochen der Binnenhandlung eine Spanne von je sieben Jahren ermitteln. Dieses Werk bietet das einzige Beispiel einer umgestellten Zeitfolge in den Späterzählungen. Der Rahmenerzähler, aus seiner Erinnerung berichtend, spricht schon anfangs von dem Ehepaar Franz und Juliana. Sein Erzählstandort liegt

---

[28]Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, 3. unveränderte Aufl. (Stuttgart, 1968), S. 36.



also jenseits der Ereignisse, die dann in der Kernhandlung entwickelt werden.

Andrerseits ist Der Waldbrunnen in der Darstellung der Zeitfolge über die Vergegenwärtigung des jahreszeitlichen Rhythmus wieder besonders typisch für diesen Dichter. "Frühling, Sommer, Herbst und Winter sind die eigentlichen Zeichen, an denen man die Zeit misst."[29] Doch ist die Behauptung, "Tage und Wochen bedeuten fast nichts, Jahre werden ohne Notwendigkeit verloren,"[30] zumindest für die späten Erzählungen nicht zutreffend. Dort, wo längere Zeitspannen raffungsintensiv gegeben werden, ist dieses Raffen der Erzählzeit stets im Erzählgeschehen begründet.

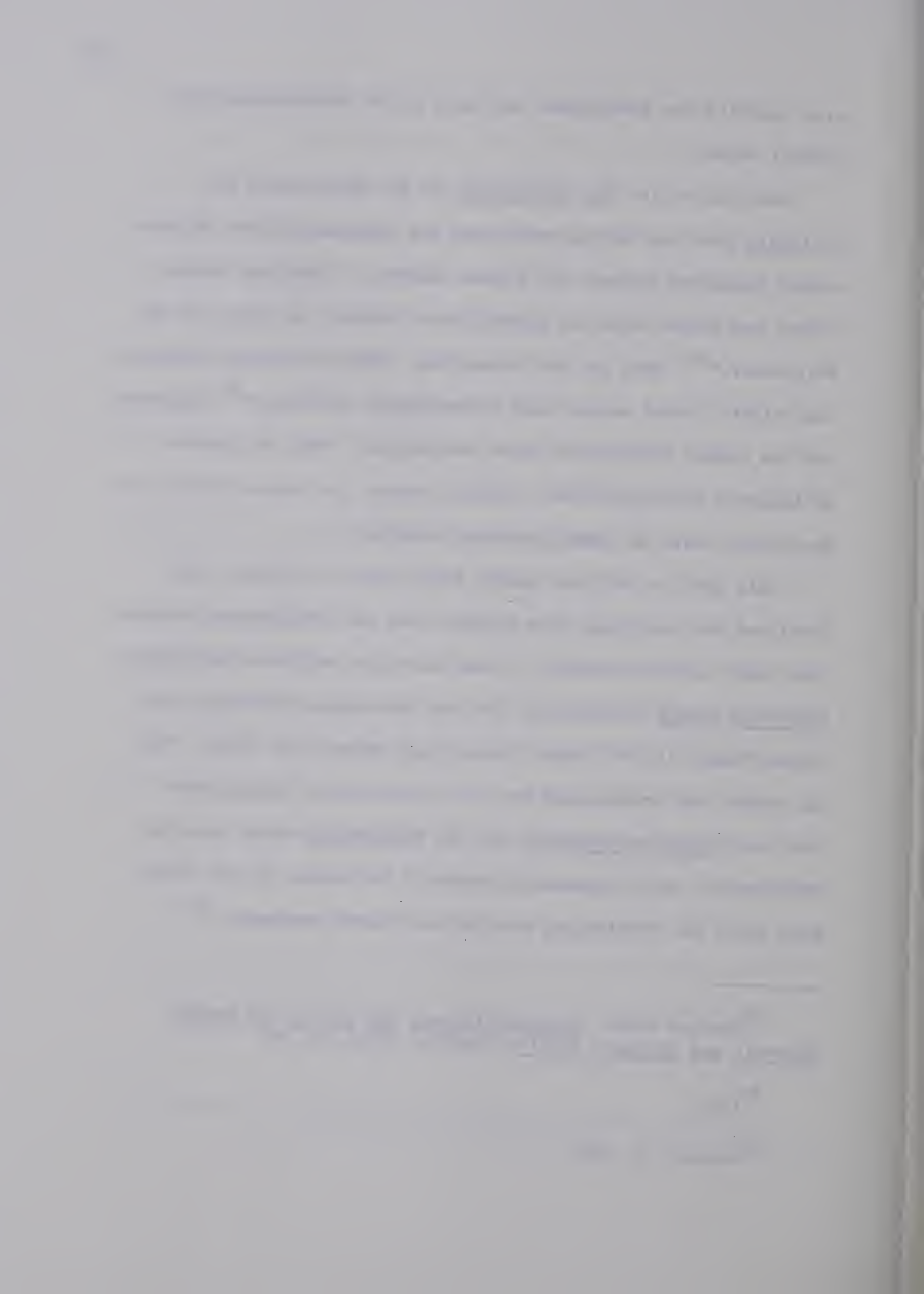
Zeit geht in Stifters später Epik niemals verloren. Das Kontinuum der Zeitfolge wird bewusst über das grundlegende epische "und dann" aufrechterhalten. Immer wird die zeitliche Verbindung expressis verbis hergestellt, oft mit stereotypen Wendungen wie "eines Tages" (S. 581) oder "einige Zeit danach" (S. 699). "Ob die Romane und Erzählungen über einen historisch festgelegten oder--wie Nachkommenschaften und der Waldbrunnen--über einen aus unbestimmter Zeit entnommenen Abschnitt berichten, so ist ihnen doch allen die Vermittlung des Zeitkontinuums gemeinsam."[31]

---

[29]Günther Weydt, Naturschilderung bei Anette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter (Berlin, 1930), S. 54.

[30]Ibid.

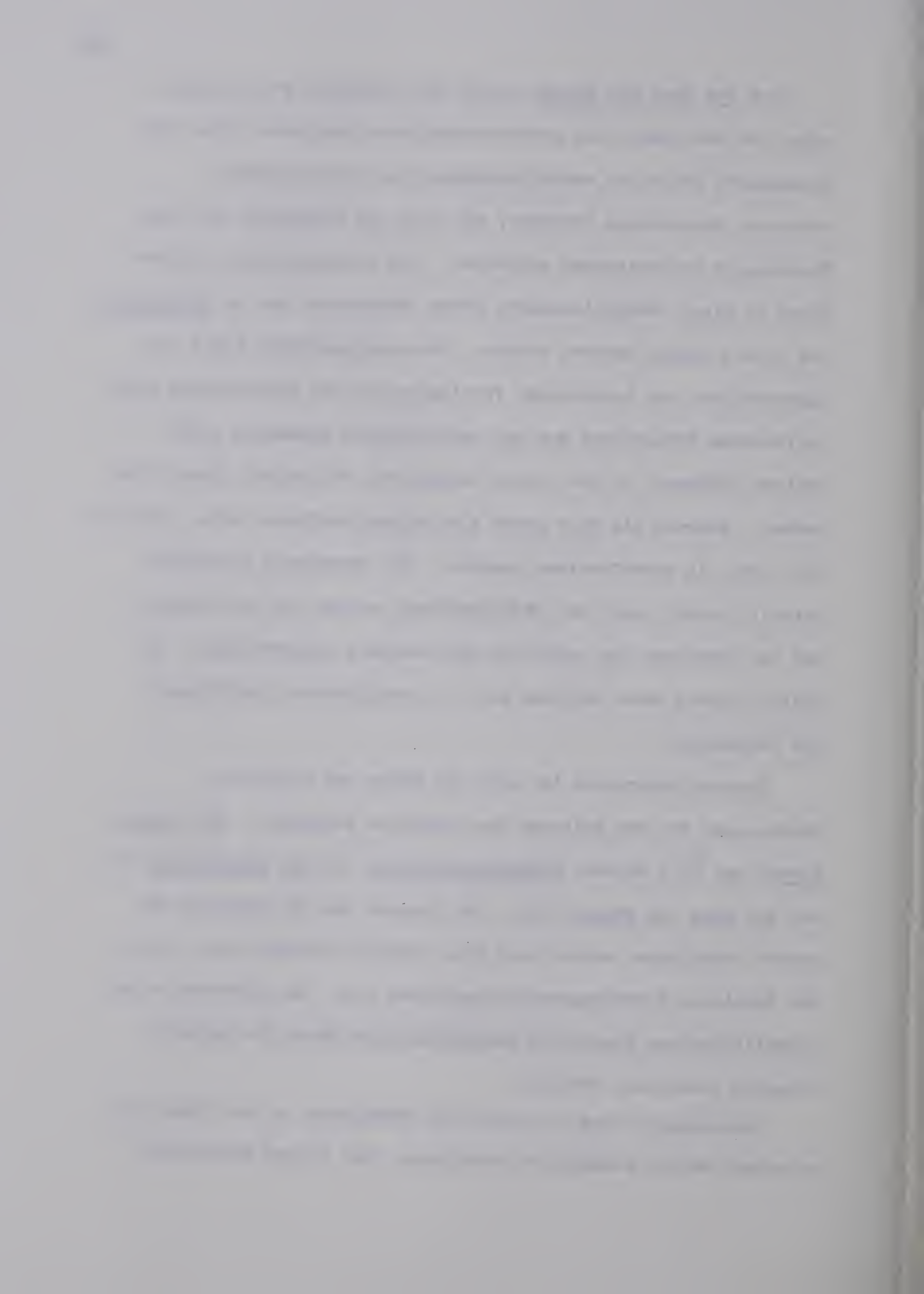
[31]Maschek, S. 164.



Nur <u>Der Kuss von Sentze</u> weicht hier insofern ab, als sich unter der Oberfläche des aufrechterhaltenen Kontinuums eine fast sprunghafte Folge von verhältnismässig lose nebeneinander stehenden Begebnissen entdeckt, die erst vom Erzählende her ihre Beziehungen untereinander enthüllen. Die Zeitsukzession ist hier nicht in einen ruhigfliessenden Strom eingebettet wie im <u>Waldbrunnen</u> und in den beiden anderen Werken. Die untergeordnete Rolle der Jahreszeiten, die historische Festlegung und die Einbeziehung eines politischen Ereignisses aus der unmittelbaren Gegenwart geben weitere Schlüssel zu dem leicht veränderten Zeitgefühl dieses Spätwerkes. Während die Zeit sonst als heilsam empfunden wird, wird sie hier auch als zerstörerisch gesehen. Das veränderte Zeitgefühl betrifft jedoch nicht die Haupthandlung, welche mit der Bewegung von dem negativen zum positiven Motivkomplex zusammenhängt. Es bleibt deshalb ohne Einfluss auf die erzählerische Bewältigung des Geschehens.

Erstaunlicherweise ist auch die Länge der einzelnen Erzählungen für das Zeitmass des Erzählens belanglos. <u>Der fromme Spruch</u> hat 84,5 Seiten, <u>Nachkommenschaften</u> 72, <u>Der Waldbrunnen</u> 44,5 und <u>Der Kuss von Sentze</u> 33,5. Die längste und die kürzeste der späten Erzählungen weisen eine sehr ähnliche Struktur auf, die in dem ähnlichen Erzählgegenstand begründet ist. Das Auftreten einer erzählintensiven Partie ist ausschliesslich durch die zugrundeliegende Geschichte bedingt.

Knotenpunkte sind in allen vier Erzählungen an der Kontur des einzelnen Werkes massgeblich beteiligt. Sie setzen wesentliche



Akzente, und zwar dort, wo die Beziehungen der im Erzählvordergrund stehenden Personen erläutert oder ihre Wirkungen aufeinander verdeutlicht werden. Das geschieht vornehmlich an solchen Stellen im Erzählgefüge, an denen sich die beiden besonders handlungsfördernden Motive auswirken, das Motiv des erzieherischen Wirkens und das Motiv der Ehe. Die einzelne Erzählung erfährt dabei eine jeweils andere Ausformung. Die Nachkommenschaften haben vom Zeitmass des Erzählens her die einfachste, Der Waldbrunnen hat die komplizierteste Struktur.

Die Nachkommenschaften haben vier Knotenpunkte, welche die Begegnungen Friedrich-Peter und Friedrich-Susanna beschreiben. Die beiden ersten präludierenden Knotenpunkte werden in den breiter ausgeführten Wiederholungen überhöht. Der Waldbrunnen bietet, durch die Bewältigung einer sehr viel längeren Zeitspanne bedingt, ein mehr zerklüftetes Bild. In der ersten, auf das Verhältnis von Stephan und Juliana ausgerichteten Epoche werden immer die ersten beiden Einheiten erzählintensiv vergegenwärtigt: die ersten beiden Sommer, die ersten beiden Tage im ersten Sommer, die ersten beiden Knotenpunkte am ersten Tag. Dabei ordnen sich jeweils zwei Knotenpunkte einander zu, von denen der erste stärker betont ist. Die zweite, auf die Liebe von Franz und Juliana bezogene Epoche ist triadisch gebaut. Der erste, der dritte und der siebte Sommer werden ausführlicher geschildert, wobei der erste und der siebte je drei Knotenpunkte haben.

Die beiden anderen Erzählungen sind jeweils in drei Epochen eingeteilt. Die Einteilung im Kuss von Sentze ergab sich aus



der Untersuchung der Erzählzeit, die Epochen im Frommen Spruch sind formal-ästhetisch durch Ziffern bezeichnet. In beiden Erzählungen wiederholt die mittlere, wichtigere Epoche die Binnenstruktur der ersten Epoche. In der Mitte aller Epochen befindet sich eine besonders erzählintensive Konzentrationsstelle, die von anderen erzählintensiven Partien flankiert wird. Diese Konzentrationsstelle beschreibt in der dritten Epoche beide Male eine kurze Liebesszene, in der sich durch das Geständnis der gegenseitigen Liebe alle Konflikte lösen.

Das ähnliche Aufbauschema wird in beiden Erzählungen unterschiedlich gefüllt auf Grund der andersartigen zugrundeliegenden Geschichte. Im Kuss von Sentze ist die Epoche zwei in stärkerem Masse eine spiegelbildartige Wiederholung der Epoche eins. Sie ist zudem schärfer konturiert und bei morphologischer Symmetrie durch weit ausführlicheres Erzählen als wichtig gekennzeichnet: die ersten zwölf Seiten der Epoche eins beschreiben zwei Jahre, die zwölf Seiten der Epoche zwei nur knapp fünf Monate.

Im Frommen Spruch dagegen, wo in den beiden ersten Epochen die gleiche morphologische Symmetrie herrscht wie im Kuss von Sentze, liegt die grösste Erzählintensität auf der Epoche eins, die etwa eine Woche umfasst, im Gegensatz zu den fast zwei Jahren, von denen die zweite Epoche erzählt. Hier zeigt sich die Handlungslinie, die wir für die späten Erzählungen als typisch ermitteln konnten: eine zunächst langsam, dann immer steiler ansteigende Linie.

Der Kuss von Sentze hat als einzige dieser späten Erzählungen eine zunächst fallende Linie; denn Rupert erreicht erst in der



zweiten Epoche das Stadium der Reife, welches die Voraussetzung für das erzieherische Wirken eines Älteren ist. Erst danach kann das Erzählfundament erstellt werden, durch welches das ganze Werk eine andere Richtung erhält. Die Besonderheit der Geschichte bedingt also die Besonderheit in der Ausführung des Aufbauschemas. Blackalls Kritik: "This story must be considered a failure because there is a jarring dissonance between form and content. . . . Der fromme Spruch goes further in the same direction"[32] und Lundings Urteil: "Beide vertreten sie eine eigenartige, hochentwikkelte Stilisierungskunst, aber schon die Verklammerung von Form und Inhalt verursacht ernsthafte Schwierigkeiten"[33] sind nicht glücklich.

An den erzählintensiven Konzentrationsstellen in der Mitte einer jeden Epoche lässt sich in beiden Werken die Handlungslinie in nuce verfolgen. Im Kuss von Sentze betrifft die Konzentrationsstelle der mittleren Epoche (Besuch Ruperts bei Walchon) den entscheidenden Einfluss auf Ruperts menschliche Entwicklung. Die entsprechenden Stellen der ersten und der dritten, viel kürzeren Epoche (Wiener Fest und Schwurkuss) betreffen die Liebenden. Die Liebesenthüllung in der dritten Epoche entdeckt rückwirkend die scheinbar fallende Handlungslinie als aus der Fehlperspektive Ruperts gesehen und durch sie bedingt.

---

[32]Blackall, S. 349.

[33]Erik Lunding, Adalbert Stifter: Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft (Kjøbenhavn, 1946), S. 109.



Im Frommen Spruch beziehen sich alle drei Konzentrationsstellen ausschliesslich auf die Liebenden. Durch die Ausklammerung erweist sich der handlungsfördernde Irrtum des älteren Geschwisterpaares als Nebenhandlung. Die Haupthandlung betrifft nur Dietwin und Gerlint, die keine Entwicklung durchmachen. Alle Konflikte in der Erzählung stammen einzig aus der Ungewissheit der Gegenliebe. In der ersten Epoche (Beratungsgespräch) werden die vergangenen, die gegenwärtigen und die erhofften zukünftigen Beziehungen der Liebenden aus der Perspektive von Onkel und Tante gesehen. In der zweiten Epoche (Erinnerungsgang) wird das wahre Verhältnis der beiden jungen Menschen greifbar, da das Erzählfundament, anders als im Kuss von Sentze, bereits voll erstellt ist. Die Qual der Ungewissheit löst sich für Dietwin und Gerlint in der Liebesszene der letzten Epoche.

Die Konzentrationsstelle der mittleren Epoche ist hier, wie auch im Kuss von Sentze, der Hauptknotenpunkt. Er ist durch eine doppelte Mittelpunktsstellung umrissen: die unwissentlich gemeinsame "recherche du temps perdu" und der Besuch Ruperts in der grauen Sentze stehen in der Erzählzeit im Zentrum der Epochen und gleichzeitig im Zentrum der Gesamterzählung. Der Hauptknotenpunkt nimmt in allen vier Erzählungen eine ausgesprochene Mittelpunktsstellung ein. Analog zum Kuss von Sentze wird in den Nachkommenschaften der Hauptcharakter an dieser Stelle entscheidend beeinflusst. Im Spiegel der Rodererchronik wird sich Friedrich seines eigenen Wesens bewusst. Im Waldbrunnen zeigt sich an der entsprechenden Erzählstelle, dass die Zähmung der Wilden bereits gelungen ist. Juliana führt Stephan freiwillig vom Waldbrunnen zur Grossmutter. Die grosse Zuneigung, die sich darin



zeigt ~~bestätigt~~, wird dem Alternden aber erst nach der Liebesbezeugung im dritten Sommer zur Gewissheit.

Eine weitere Gemeinsamkeit konnten wir in dem Erzählprinzip der zunehmenden Raffungsintensität aufzeigen, von dem nur Der Kuss von Sentze eine geringfügige, durch das Erzählgeschehen bedingte Ausnahme macht. Der Beginn der erzählten Zeit beansprucht in den späten Erzählungen einen ganz unverhältnismässig hohen Anteil an der Gesamterzählzeit. In den Nachkommenschaften werden etwa 90% der Erzählzeit von 33% der erzählten Zeit eingenommen. Im Frommen Spruch ist das Verhältnis noch krasser: 50% der Erzählzeit für 4% der erzählten Zeit, im Waldbrunnen ist es geradezu unwahrscheinlich: 25% der Erzählzeit für 0,0182% (zwei Tage von 30 Jahren, d.h. 10958 Tagen).

Dieses Erzählprinzip, das von anfänglich sehr breitem Erzählen zu immer grösserer Raffung fortschreitet, setzt den Hauptakzent auf die Erstellung des Erzählfundaments, in dem alles Kommende keimhaft enthalten ist. In bemerkenswerter Vollständigkeit werden zunächst alle Aufbaufaktoren der eigentlichen Gegenwartshandlung ausgebreitet. Danach können sich die künftigen Ereignisse gradlinig aus dem erzählerischen Grundbau entwickeln. Dieses Erzählprinzip bestätigt, dass "Stifter mehr der Mittler zwischen Handlung und Leser ist."[34] Der Dichter, der die Führung stets in der Hand behält, verschafft dem Leser mit dem breiten Erzählfundament die Möglichkeit,

---

[34] Lämmert, S. 133.



selbständig zu dem Ergebnis zu kommen, zu dem er über den erzählerischen Grundbau gelenkt werden soll.[35]

Das gilt für alle vier der späten Erzählungen, auch für den Kuss von Sentze, wo sich das Erzählfundament erst in der Mitte der Erzählung festigt. Der Beginn lässt eher auf das Nichtvorhandensein des Grundbaus schliessen. Obwohl es nicht an gegenteiligen Andeutungen fehlt, wird der Leser erst in dem verzögert erstellten Erzählfundament, in der Mitte der Erzählung, zu der Wahrheit gelenkt. Von diesem Zeitpunkt an bleibt das Stiftersche Erzählprinzip der zunehmenden Raffungsintensität wirksam.

Mit der breiten Ausführung des Erzählfundaments steht die knappe Ausführung des Erzählschlusses in direktem Zusammenhang. Der Leser, frühzeitig in alle Prämissen eingeweiht und zum Mitwisser gemacht, benötigt keine farbenreiche, detailliert ausgebreitete Schlußszene mehr, da diese aus allem vorangegangenen Erzählgeschehen gewissermassen extrahiert werden kann. Das breite Erzählfundament ist von vornherein auf die sich daraus ergebenden und im Verlaufe des Geschehens verwirklichten Konsequenzen angelegt. Der Handlungsabschluss wird dann erzählerisch nur noch angedeutet. Gleichzeitig führt die Abbreviatur des Erzählausgangs

---

[35]Marlene J. Norst bestätigt dieses Phänomen in ihrer Untersuchung der Art und Weise, in welcher Stifter Name und Haus als Stilmittel einsetzt, also von einem völlig anderen Ausgangspunkt aus: "Stifter will im Leser das Empfinden erwecken, dass er es mit einem durchaus gegenständlichen Tatsachenbericht zu tun hat, dass ihm nichts vorenthalten wird, dass er 'freiwillig' und nach vernünftigem Abwägen zu seiner Überzeugung kommt," "Name und Haus, Mensch und Welt: Beiträge zum Stil Adalbert Stifters" (Magisterarbeit, Sidney, 1961), S. 15.



zu einer besonders intensiven Überschau allen Erzählgeschehens und weist auf die Mehrschichtigkeit der Erzählzeit.

Diese Überschau konzentriert sich an denjenigen Stellen des Erzählgefüges, an denen sich die Erzählspannung löst. Das ist in den Nachkommenschaften die Verbrennung des Moorbildes. Im Kuss von Sentze und im Frommen Spruch sind es die Liebesszenen. Danach schwingt das Erzählgeschehen in allen vier Werken märchenartig in zunehmender Beruhigung und Entspannung aus und geht "in einen kaum mehr begrenzten, gleichförmigen Endzustand"[36] über. Die von Ernst Bertram vor allem für die Studien und die Bunten Steine ermittelte "homerische Technik des Vertönenlassens"[37] bestätigt sich also auch für die späten Erzählungen.

Im Frommen Spruch hat die endgültige Beruhigung eine zusätzliche, gleichnishafte Bedeutung. Die Erzählung setzt mit einer Betonung des zeitlichen Gleichmasses im Leben des Geschwisterpaares ein. Das schöne Lebensgleichmass nimmt dann zusehends ab und stellt sich erst am Erzählausgang nach den Hochzeitsfeierlichkeiten und dem Umzug von Onkel und Tante wieder ein. Die Analogie von objektiven Zeiterscheinungen zu subjektiven menschlichen Zuständen und Vorgängen lässt sich in der späten Epik Stifters als ein wichtiges Moment des erzählerischen Geschehens aufzeigen. Obwohl die Zeit bei Stifter stets in ihrer

---

[36]Lämmert, S. 158.

[37]Bertram, S. 41.



Autonomie erhalten bleibt, ist sie doch nie blosser Rahmen, sondern deutet immer wieder gleichnishaft auf den Menschen.

Im Waldbrunnen ist die zweimalige Erwähnung des Winters ebenso in analoge Beziehung zu Julianas Entwicklungsstadium gesetzt wie der gleichmässig fortschreitende Rhythmus der Jahreszeiten zu ihrer allmählichen Lösung aus der Isolation. In den Nachkommenschaften wird die genaue Stundenzeit nur in einer ganz bestimmten Erzählpartie erwähnt, zur Zeit der Liebesentwicklung zwischen Friedrich und Susanna. In dem so plötzlich intensivierten Zeitempfinden Friedrichs, welches das Erscheinen Susannas genau registriert, spiegelt sich seine Liebesintensität.

Auch die unterschiedliche Raffungsintensität kann über die Art der Knotenpunkte das Erzählgeschehen versinnbildlichen. Im Waldbrunnen deuten der Zweischritt der ersten Epoche und der Dreischritt der zweiten Epoche auf Julianas Entwicklung. Im Frommen Spruch findet nach dem langsamen Einsatz ein Wechsel zu immer kürzeren, erzählintensiven Partien statt. Von der Mitte der dritten Epoche ab folgen die Knotenpunkte geballt aufeinander und versinnbildlichen die von Dietwin ausgelöste, sich überstürzende stürmische Folge der Ereignisse.

Rückwendungen

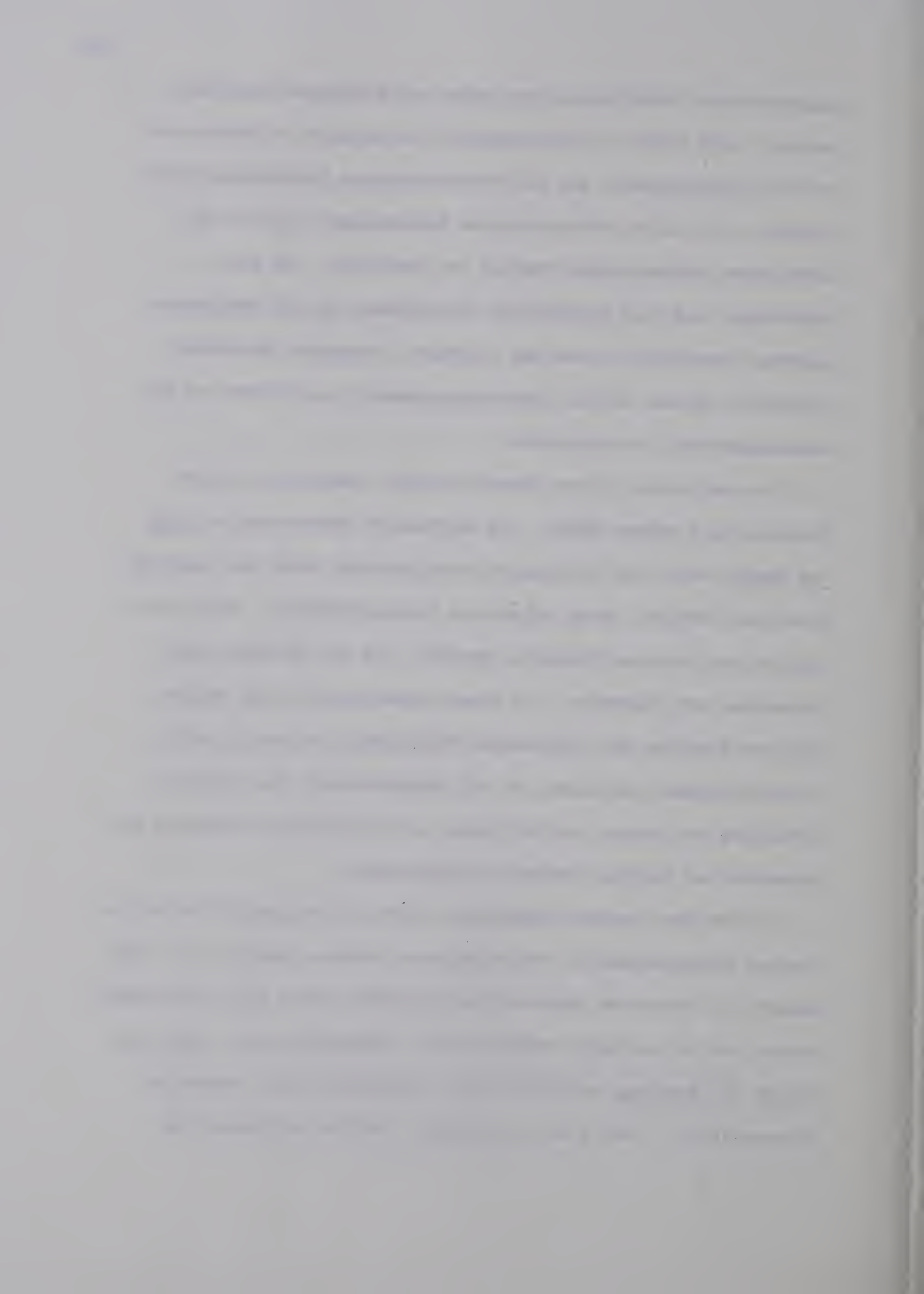
Das Phänomen der Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart fehlt in keinem Erzählwerk. Es vertieft und rundet auch in den Späterzählungen Stifters das Bild von Personen, Situationen und



gegenseitigen Verhältnissen und weist auf künftiges Geschehen voraus. Doch bleibt die Vergangenheit in allen vier Werken sehr deutlich der Gegenwart als der vorherrschenden Erzählebene untergeordnet. Von allen rückgreifenden Äusserungen sind nur die aufbauenden Rückwendungen überall von Bedeutung. Da alle Erzählungen auf eine allmähliche Heranführung an die Handlungsgegenwart verzichten, muss das relevante vergangene Geschehen nachgeholt werden, um die Handlungsgegenwart zu erklären und die Handlungszukunft vorzubereiten.

Die Ausformung dieses Strukturmittels geschieht in jeder Erzählung auf andere Weise. Die aufbauende Rückwendung im Kuss von Sentze setzt die richtungweisenden Akzente durch den sachlich gehaltenen Bericht eines objektiven Rahmenerzählers. Der Bericht ist auf ein einziges Thema hin gerafft, auf den Friedens- und Liebeskuss der Palsentze. In dieser Erzählung ist die vorausdeutende Funktion der aufbauenden Rückwendung besonders evident. In dem Schicksal der Ahnen ist die Erzählzukunft, die eheliche Verbindung von Rupert und Hiltiburg und die völlige Versöhnung von Erkambert und Walchon konkret vorweggenommen.

In den drei anderen Erzählungen wird die Vorgeschichte aus der engeren Eigenperspektive der handelnden Personen gegeben, die nach Lämmert in besonderem Masse alles Berichtete unter einen bestimmten Akzent und in bestimmte Bezüge stellt: "Besonders dann, wenn eine Person der Handlung berichtend oder erinnernd solche Bausteine zusammenträgt, erweckt deren Auswählen, Raffen und Ordnen den



Eindruck der Notwendigkeit oder auch Bedeutsamkeit für die weitere Handlung gleich hier."[38]

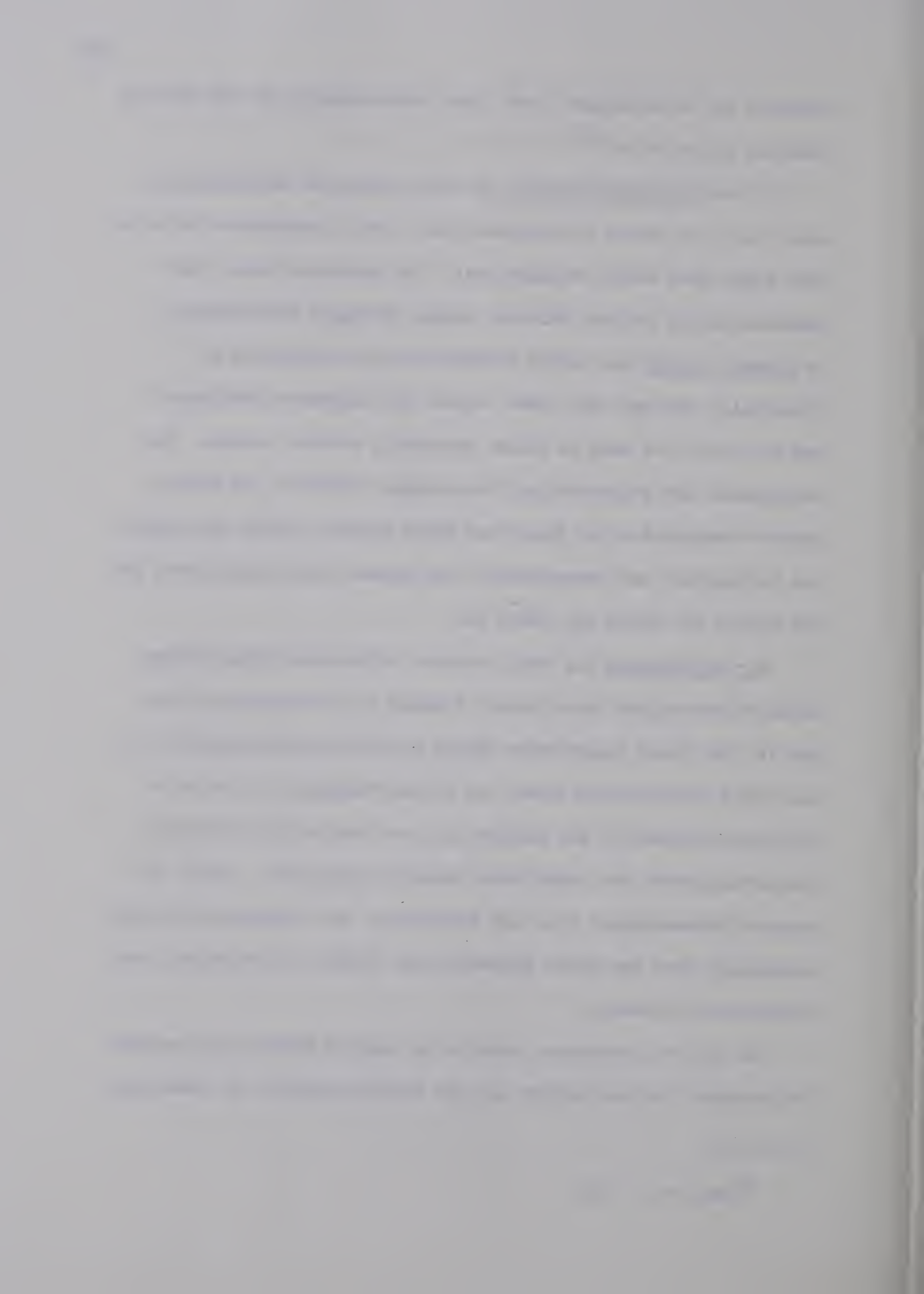
In den Nachkommenschaften ist die aufbauende Rückwendung so kurz, dass sie leicht zu übersehen ist. Der Ich-Erzähler berichtet sehr knapp über seine Vergangenheit. Er beschränkt sich dabei ausschliesslich auf die Malerei, seinen jetzigen Lebensinhalt. Im Frommen Spruch ist dieses Strukturmittel mosaikartig in Einzelteile zerlegt, die immer wieder von Gegenwart überlagert und erst nach und nach zu einem Gesamtbild vereint werden. Die vergangenen und gegenwärtigen Beziehungen von Neffe und Nichte, aus der Perspektive von Onkel und Tante gesehen, heben sich gegen den Hintergrund der Vergangenheit des ganzen alten Geschlechts und des Lebens von Onkel und Tante ab.

Der Waldbrunnen hat zwei einzelne aufbauende Rückwendungen. Zunächst überblickt der alternde Stephan sein vergangenes Leben, das für ihn durch ungerechten Mangel an Liebe gekennzeichnet ist. Dann wird das bisherige Leben des wilden Mädchens aus der einseitigen Perspektive des Lehrers als ein dunkles Bild extremer Kontaktlosigkeit und angeblicher Bosheit gezeichnet. Beide aufbauende Rückwendungen sind zum Verständnis der Gegenwartssituation notwendig: erst aus ihrem Zusammenklang erhält die Erzählung ihre anfängliche Richtung.

Es ist von Interesse, dass in den späten Erzählungen zwischen dem Standort des Berichters und dem Wahrheitsgehalt der jeweiligen

---

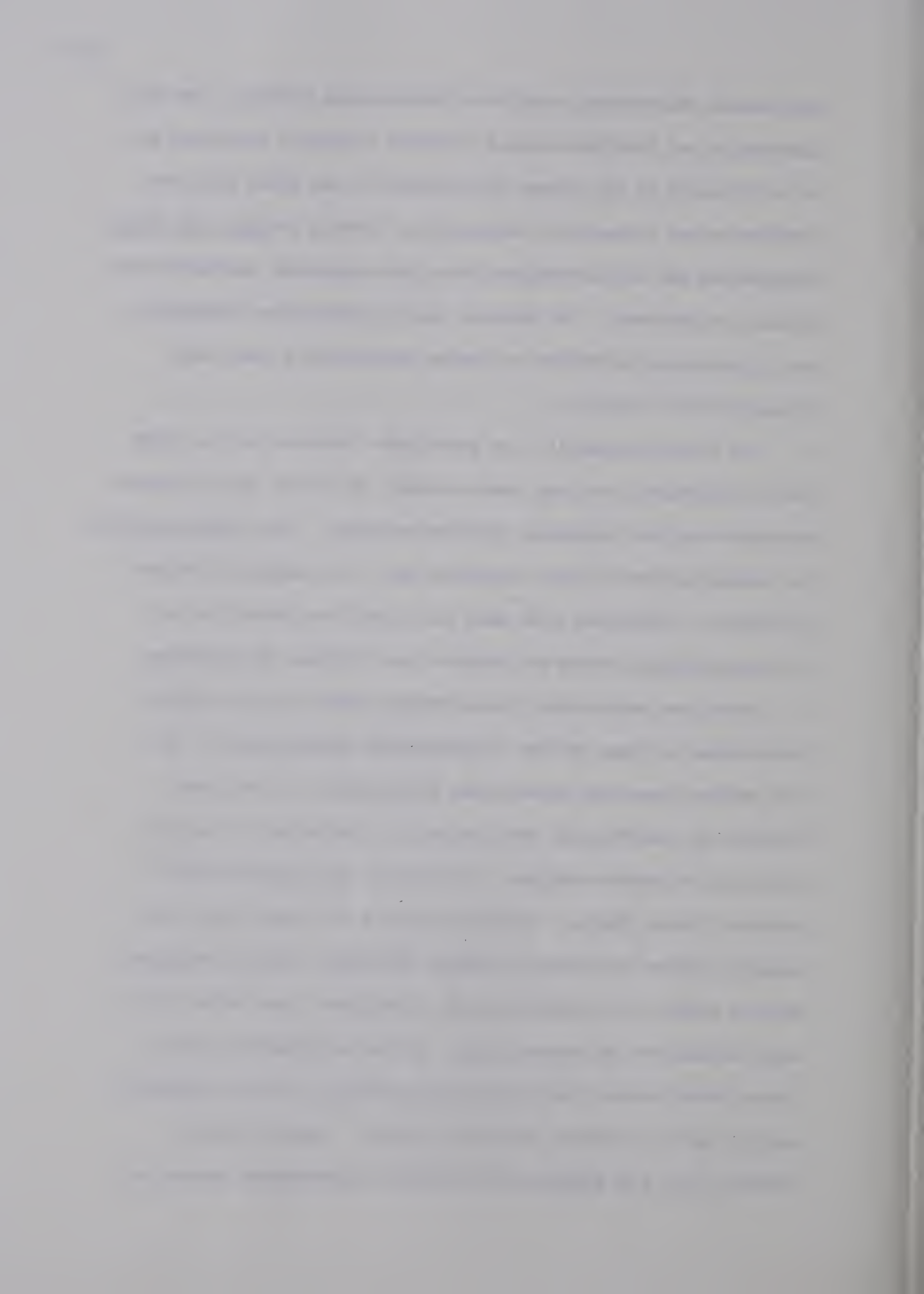
[38] Lämmert, S. 105.



aufbauenden Rückwendung eine klare Korrelation besteht. Nur der ausserhalb des Erzählgeschehens stehende objektive Berichter hat volle Einsicht in die wahren Verhältnisse. Das lässt sich vom Erzählende her einwandfrei feststellen. Einzig im Kuss von Sentze entsprechen die als historische Parallele gegebenen Aufbaufaktoren völlig der Wahrheit. Sie stammen aus der objektiven Perspektive des allwissenden Erzählers und haben gleichzeitig eine stark vorausdeutende Funktion.

Die Eigen-Perspektive der handelnden Personen ist in jedem Falle fehlerhaft, und zwar umso stärker, je weiter sich liebendes Verstehen von den gegebenen Faktoren entfernt. Die Fehlperspektive des Waldschullehrers fällt besonders auf. Der Grad der Fehlerhaftigkeit verringert sich dann von Tante über Onkel bis zum Selbstverständnis Friedrich Roderers und Stephan von Heilkuns.

Neben den aufbauenden Rückwendungen gibt es in den späten Erzählungen nur sehr wenige eingeschobene Rückwendungen. Die sich weniger deutlich absetzenden Rückgriffe, wie sie jedes Erzählen in vielfältiger Form aufweist, konnten wir in unserer Arbeit nicht berücksichtigen. Rückblicke und parallele Rückschritte fehlen völlig. Rückblicke geben die Summe eines vergangenen Lebens in einer visionären Überschau, welche Vergangenheit so stark in die Gegenwart mit einbezieht, dass beide nicht mehr voneinander zu trennen sind. Es ist verständlich, dass dieses Erzählelement bei einem Dichter fehlt, dem die Gegenwart als die allein wichtige Erzählebene gilt. Parallele Rückschritte, die das Ausarbeiten einzelner, voneinander getrennter



Handlungsfäden ermöglichen, kommen in den Späterzählungen deshalb nicht vor, weil das Erzählen immer auf die zentrale Haupthandlung konzentriert ist.

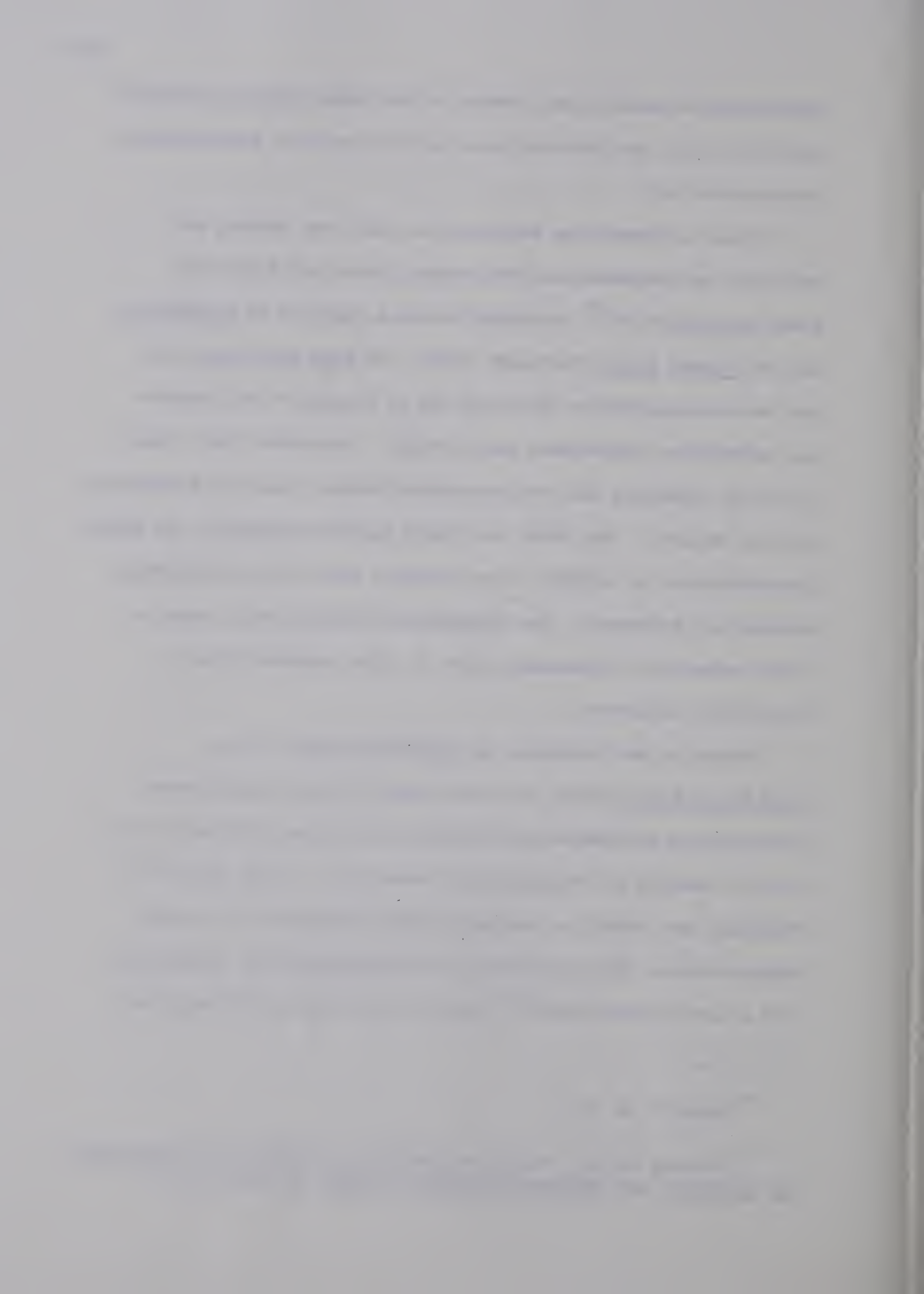
Selbst abschweifende Rückschritte, die "zur Rundung der Personen, zur Ausgestaltung des Raumes, kurz: zur Erstellung einer *epischen* Welt"[39] unentbehrlich sind, gibt es im *Waldbrunnen* und im *Frommen Spruch* überhaupt nicht. Im *Kuss von Sentze* sind sie von untergeordneter Bedeutung und in Charakter und Funktion der aufbauenden Rückwendung nah verwandt. Ausserdem fehlt ihnen in dieser Erzählung das vorausdeutende Element, also die Auswirkung auf die Zukunft. Ihre Funktion bleibt darauf beschränkt, die Gegenwartssituation zu erklären. Sie beziehen sich nur auf Hiltiburg, Walchon und Erkambert. Die Vergangenheit Ruperts wird weder in einer aufbauenden Rückwendung noch in einem abschweifenden Rückschritt erläutert.

Einzig in der frühesten der Späterzählungen, in den *Nachkommenschaften*, trägt das Strukturmittel der eingeschobenen Rückwendungen bestimmend zur äusseren und inneren Werkgestalt bei. Hier ist Zukunft in Vergangenheit verwurzelt. In der Mitte der Erzählung wird durch den abschweifenden Rückschritt der langen Rodererchronik, die ein Viertel der Gesamterzählzeit beansprucht, "die grosse epische Zäsur"[40] gesetzt und Friedrichs Entwicklung

---

[39]Lämmert, S. 117.

[40]Joachim Müller, "Stifters Humor: Zur Struktur der Erzählungen *Der Waldsteig* und *Nachkommenschaften*," *ASILO*, XI (1962), 13.



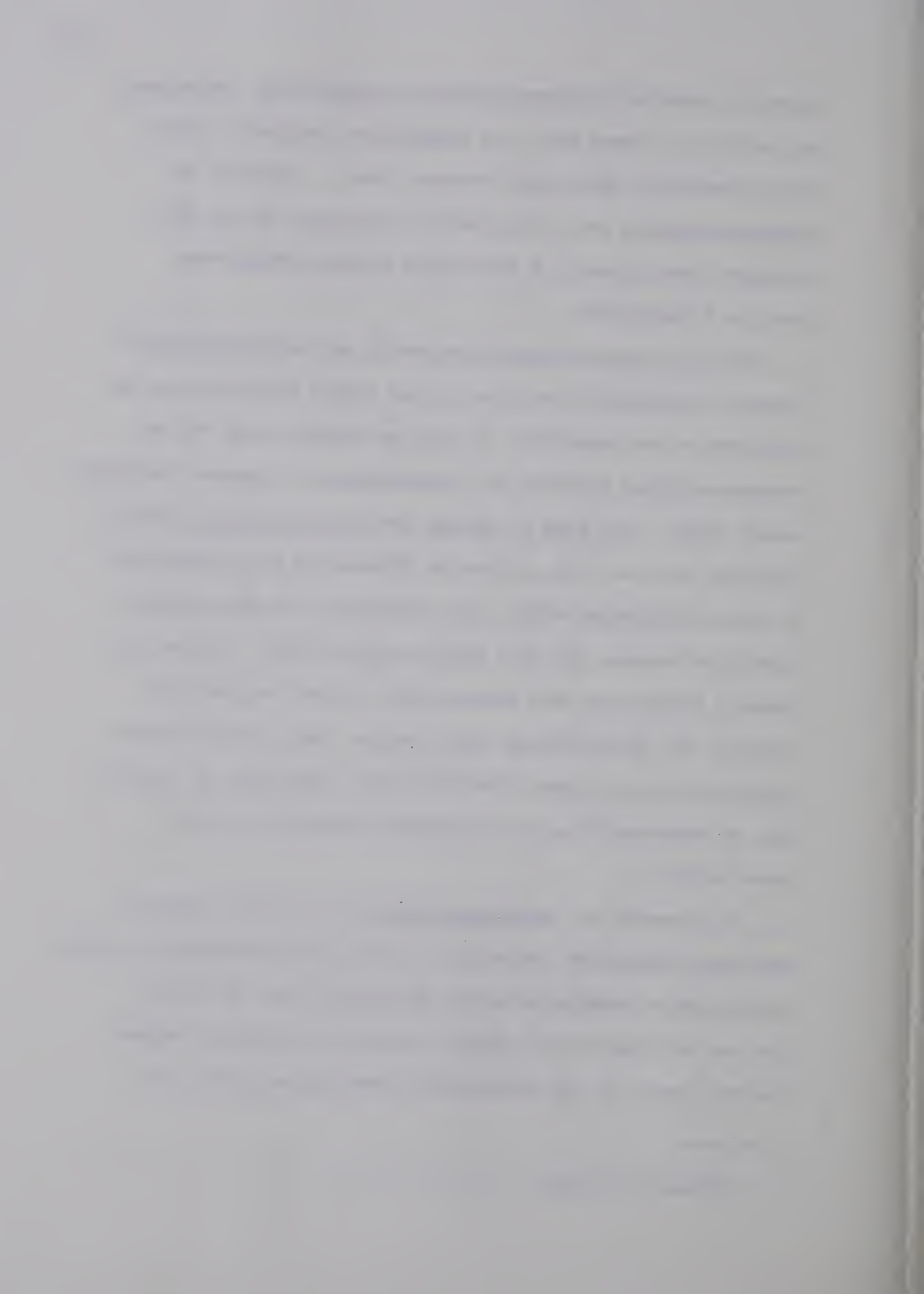
durch die parallelen Stammesschicksale nachdrücklich beeinflusst. Wir konnten in diesem Werk vier Erzählphasen ermitteln, deren Binnenstruktur Wiederholungen erkennen lässt. Selbst in den _Nachkommenschaften_ legt sich jedoch die Gegenwart in den Rückwendungen immer wieder als fortlaufend wichtige Erzählebene über die Vergangenheit.

Ist die Vergegenwärtigung ausserhalb der Handlungsgegenwart liegender vergangener Ereignisse in den späten Erzählungen an der Werkstruktur kaum beteiligt, so kann das gleiche nicht von der Vergegenwärtigung innerhalb der Erzählgegenwart liegenden Geschehens gesagt werden. _Der Kuss von Sentze_ und _Der fromme Spruch_ sind in ähnlicher Weise auf eine auflösende Rückwendung hin strukturiert. In beiden Erzählungen bringt eine Liebesszene die überraschende glückliche Wendung, die alle Erzählkonflikte löst. In einer auflösenden Rückwendung wird Vergangenheit von der Gegenwart her entlarvt, die Blickrichtung kehrt sich um. Daher ist die grundsätzliche Funktion dieses Strukturmittels, "Gegenwart zu spiegeln oder zu begründen,"[41] in der auflösenden Rückwendung bereits überschritten.

Mit Ausnahme der _Nachkommenschaften_ ist also die Vergegenwärtigung vergangener Ereignisse, die vor dem Handlungsbeginn liegen, in den späten Erzählungen an der Werkgestalt nicht beteiligt. Die zum Verständnis der Gegenwart unbedingt notwendigen Aufbaufaktoren werden in den aufbauenden Rückwendungen gegeben, mit

---

[41] Lämmert, S. 103.



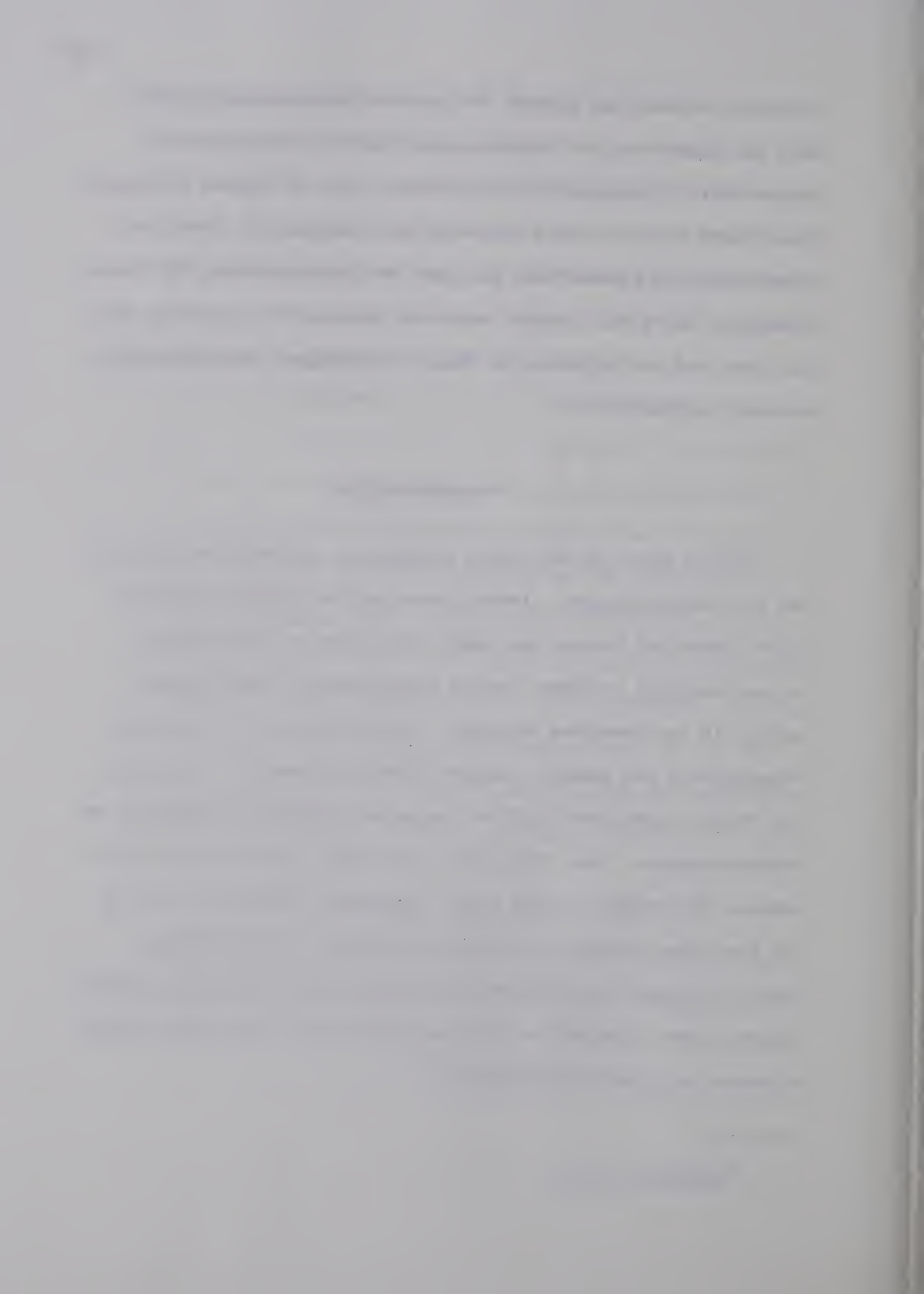
denen der Dichter die Akzente für das Handlungsgeschehen setzt. Aber die Ausweitung der Erzählgegenwart durch synchronisierend eingeordnete Vergangenheit bleibt überall auf ein Minimum beschränkt. Diese späte Prosa Stifters schliesst das Panorama der weiten Welt bewusst aus und konzentriert sich auf den Einzelmenschen, für dessen einmalige, durch das Irdische begrenzte Existenz vor allem das Hier und Jetzt und ein enggefasster Kreis von wenigen, wesensverwandten Menschen bestimmend ist.

Vorausdeutungen

Stifter macht in den späten Erzählungen ausführlichen Gebrauch von den Vorausdeutungen. Durch dieses synthetisierende Strukturmittel lässt der Dichter den Leser von Anfang an einen Einblick in das Geschehen gewinnen, und er veranschaulicht damit gleichzeitig die auf Bedeutung angelegte dichterische Welt, in welcher Vergangenheit und Zukunft einander sinnvoll antworten. In allen vier Werken erschliesst Stifter die gesamte Erzählentwicklung durch Vorausdeutungen. Sehr früh gibt er dem Leser den Schlüssel zu den späteren Ereignissen in die Hand. Solcherart "weiss der Leser um den Sinn aller Zeichen und halben Andeutungen in der Handlung, deutet und bewahrt sie sicher, und gerade an der Diskrepanz zwischen seiner eigenen Einsicht und der Unwissenheit der betroffenen Person entzündet sich seine Anteilnahme."[42]

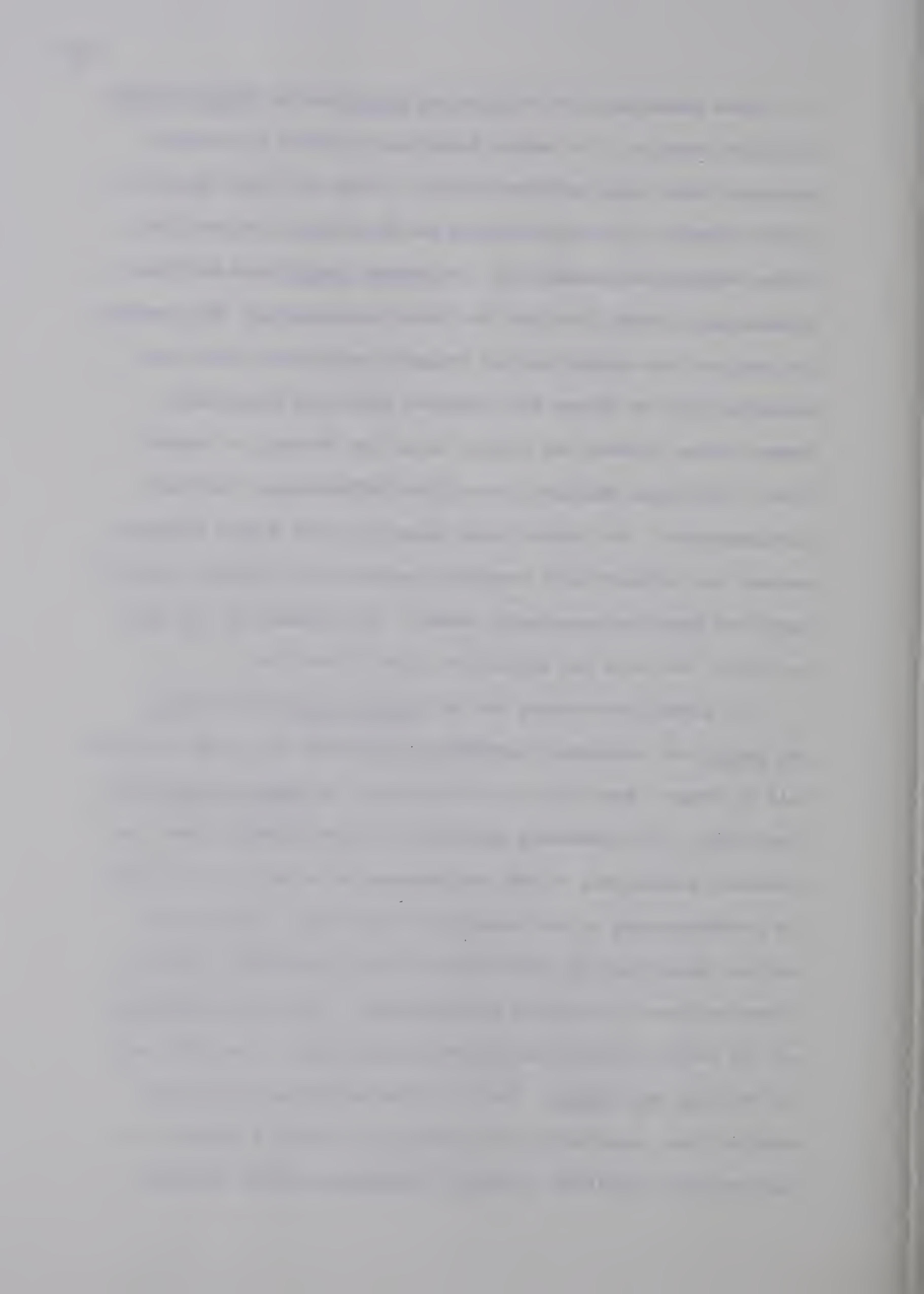
---

[42] Lämmert, S. 184.



Diese Diskrepanz ist im Kuss von Sentze und im Frommen Spruch besonders deutlich. In beiden Erzählungen spielen die Vorausdeutungen daher eine bedeutende Rolle. Schon der Titel gibt den ersten Hinweis zur Aufschlüsselung des Geschehens und zum glücklichen Ausgang der Geschichte. Im Frommen Spruch wird der Leser aufmerksam, als die Tante die im Himmel geschlossenen Ehen erwähnt. Sie zitiert ihre eigene Ehe als Beispiel und betont dabei das Wunderbare der zu dieser Ehe führenden Kette von Ereignissen. Ebenso stehen Dietwin und Gerlint unter dem Zeichen des Wunderbaren. Auch ihre Ehe wird trotz aller Befürchtungen der Tante zustandekommen. Der eingestimmte Leser ist sich dieser Tatsache bewusst und entlarvt alle scheinbar gegenteiligen Zeichen, die von Tante und Onkel missverstanden werden. Sie beruhen auf der Qual der Liebe, die sich der Gegenliebe nicht sicher ist.

Die glückliche Wendung ist im Frommen Spruch und im Kuss von Sentze von vornherein sorgfältig abgesteckt und steht zu keiner Zeit in Frage. Doch sind die Verhältnisse im Frommen Spruch übersichtlicher. Der unbewusst gemeinsame Erinnerungsgang nimmt den unbewusst gemeinsamen Besuch des Ahnensaales vorweg, bei dem sich die Erzählspannung in der erwarteten Weise löst. Da sich die Handlung gradlinig auf dieses Ereignis hin entwickelt, sind die Vorausdeutungen leichter zu entschlüsseln. Sie sind ausnahmslos auf die konfliktlösende Liebesszene ausgerichtet. Das gilt auch für den Kuss von Sentze. Aber die Binnenerzählung betont hier zunächst eine gegenläufige Entwicklung, in der sich Rupert und Hiltiburg als feindliche Verwandte gegenüberzustehen scheinen.



Im Kuss von Sentze enthält der Rahmen den Schlüssel zum Kerngeschehen. Ohne diesen Schlüssel müssten die Begebenheiten bis zum Schwurkuss sehr dunkel bleiben. In dem objektiven Rahmenbericht wird das Parallelschicksal des Ahnenpaares als vorausdeutendes Spiegelbild entwickelt. Die hier präzisierte glückliche Endlösung, durch den Titel verstärkt, lässt den Leser gleich zu Beginn der Erzählung aufhorchen. Er beurteilt daher Ruperts Benehmen in Wien als ungeschickt und selbstgerecht, und er übersieht weder die frühe Abkehr Hiltiburgs von der Kleiderpracht noch deutet er ihr Schweigen bei dem Freiheitsgespräch falsch. Anders als Rupert weiss der Leser sehr wohl, wer den jungen Mann im Steinschloss küsst, und er erkennt diesen Kuss als den wahren Kuss von Sentze, und zwar als einen Liebeskuss, der zukunftverbindlich zu ehelichem Glück führen wird. Ruperts Egozentrizität und mangelnde Reife verzögern die Erkenntnis der hier bereits gelösten Konflikte. Erst im Schwurkuss kann sich, rückblickend auf den wahren Kuss, alle Erzählspannung beruhigen. Er ist das Erfüllungserlebnis, zu dem alle Vorausdeutungen hinführten.

Das Erfüllungserlebnis in den Nachkommenschaften ist die Verbrennung des Moorbildes. Dieses konfliktlösende Ereignis ist aber nicht ganz so früh und nicht mit gleicher Eindeutigkeit in den Vorausdeutungen abgesteckt wie im Frommen Spruch und im Kuss von Sentze. Zwar nimmt die humoristische Erzählperspektive die Absage an die Malerei ebenso vorweg wie die Hinweise, welche das Zufällige der Landschaftsmalerei Friedrichs herausstellen. Auch der Titel ist eine sichere Vorausdeutung auf die kommende



Verbindung von Friedrich und Susanna, welche den Leser auf die keimende Liebe aufmerksam macht. Aber das Fallnetz der Vorausdeutungen festigt sich erst in der Mitte der Erzählung mit Peters Vorhersagen. Am Anfang der Chronik steht die Erklärung über Friedrichs Aufgabe seiner jetzigen Tätigkeit, am Ende die Hoffnung auf seine eigenen Nachkommen, die sich dauernd in der Firnberger Gegend ansiedeln und dort Gutes tun sollen. Von dem Zeitpunkt dieser betont zukunftsungewissen Vorausdeutungen sind die beiden Schlussereignisse von Bildverbrennung und Hochzeit einhellig abgesteckt.

In allen vier Erzählungen schliesst die Handlung mit der Heirat zweier bedeutender junger Menschen, die vorzüglich zu gegenseitigen Ehepartnern bestimmt sind. Im Kuss von Sentze und im Frommen Spruch sind alle Vorhersagen auf dieses Ereignis ausgerichtet. Hier wie auch in den Nachkommenschaften enthüllen sich die Vorausdeutungen ohne Ausnahme als Ausgangsvorausdeutungen. Da in der letztgenannten Erzählung die Absage an die Malerei mit der Ehe verbunden ist, beziehen sich die Vorausdeutungen auf beide Ereignisse.

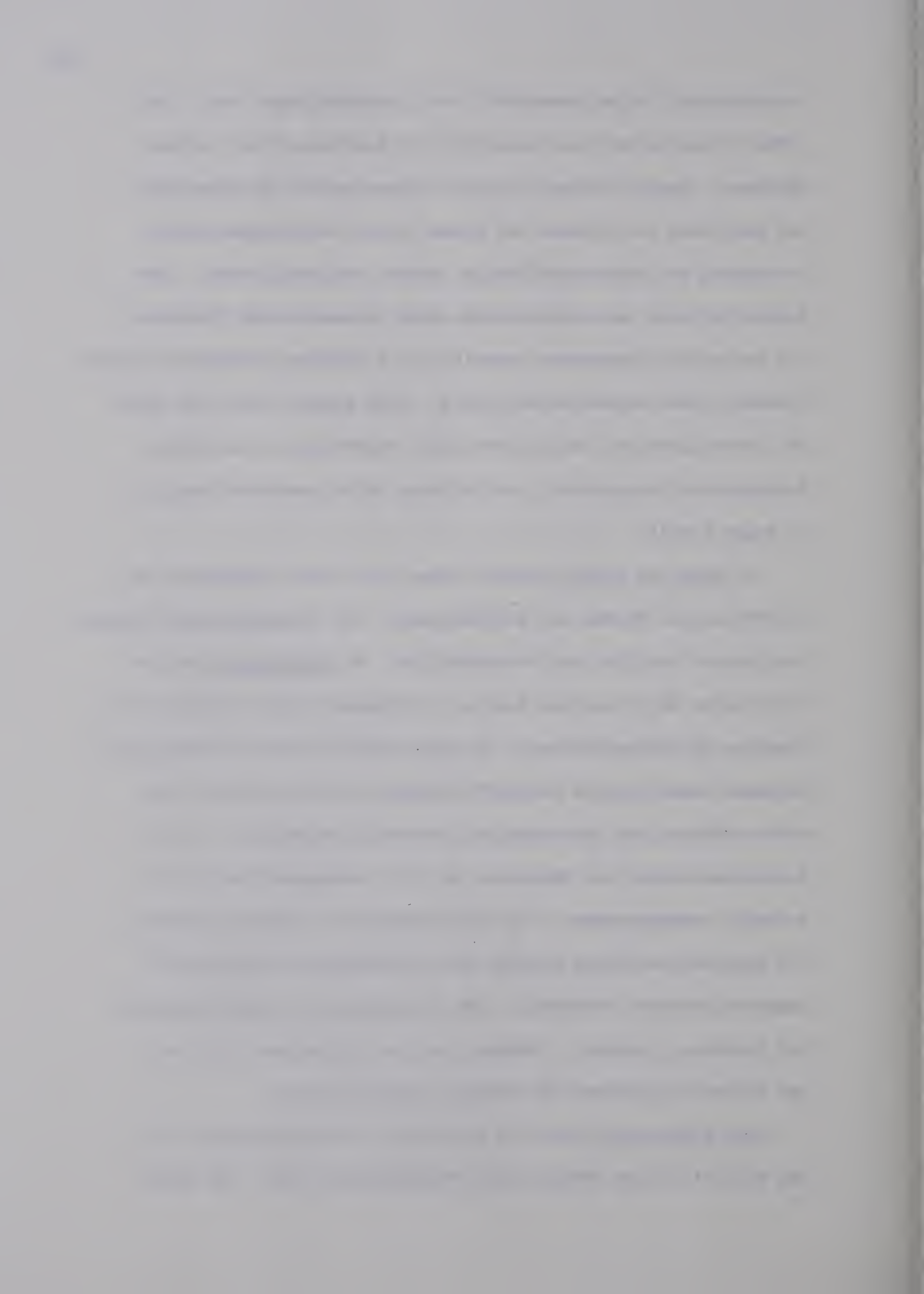
Der Waldbrunnen sondert sich im Gebrauch dieses Strukturmittels von den übrigen Erzählungen ab. Wir konnten ermitteln, dass der Titel und die erste wichtige Vorhersage nur für die Epoche eins mit der Wechselbeziehung von Stephan und Juliana gültig sind. Als Katharina fragt, ob der Grossvater denn noch jemand haben wird, der ihn liebt, lautet die Antwort: "Das weiss ich nicht" (S. 650). Diese Worte machen die einzige Phasen-



vorausdeutung in der Gesamtheit der Späterzählungen aus. Sie erfüllt sich im dritten Sommer mit der Liebesgeste des wilden Mädchens. Danach verlegt sich das Schwergewicht der Handlung auf die Liebe von Juliana und Franz, deren Erfüllungserlebnis vor Beginn der Binnenhandlung im Rahmen festgelegt wurde. Der Rahmen hat eine ausserordentlich stark vorausdeutende Funktion, die von allen Interpreten--soweit wir in Erfahrung bringen konnten--übersehen oder missverstanden wird. Doch gerade hier wird durch die Vorwegnahme des Endzustands alles Geschehen in ein festes Bezugssystem eingeordnet, das Julianas Mittelpunktsstellung nie in Frage stellt.

Im _Kuss von Sentze_ spielen Rahmen und Titel ineinander und verstärken die Bezüge zur Kernhandlung. Die vorausdeutende Funktion des Rahmens ist klar und übersichtlich. Im _Waldbrunnen_ hat der Titel keine Beziehung zum Rahmen. Der Rahmen allein übernimmt die Funktion der Vorausdeutung. An dieser Stelle wird, vor Beginn der Gegenwartshandlung,die Identität Juliana von Heilkuns mit dem wilden Mädchen der Kernerzählung eindeutig dargelegt. In der Veranschaulichung des Ehepaares wird die Ausgangssituation der Hochzeit vorweggenommen. Die Überlagerung von Rahmengeschichte und Gegenwartshandlung erzeugt eine fortlaufende Synopsis der zugrundeliegenden Geschichte, die Juliana als den Hauptcharakter der Erzählung ausweist. Stephan und der Waldbrunnen sind von den beiden Rigi-Szenen des Rahmens ausgeschlossen.

Der Waldbrunnen hat kein definitives Zentralereignis, in dem sich mit einem Schlage alle Erzählspannung löst. Es fehlt



ihm damit die wichtige Konzentrationsstelle, die das Netz von Vor- und Rückbezügen an der Erzähloberfläche deutlich sichtbar werden lässt. Die Bildverbrennung in den Nachkommenschaften und die Liebesszene im Kuss von Sentze und im Frommen Spruch regen den Leser intensiv zu einer Überschau der ganzen Erzählung an. Alle Vorausdeutungen lassen sich in dieser Überschau als Ausgangsvorausdeutungen erkennen, die eine Brücke zu dem jeweiligen Erfüllungserlebnis schlagen.

Dem Strukturgesetz der Richtungnahme auf das Erfüllungserlebnis unterliegen die zukunftsgewissen und -ungewissen Vorausdeutungen. Eine beträchtliche Zahl der Vorausdeutungen in den späten Erzählungen gehören zu der letzteren Kategorie, die auf der Erzählebene der Unverbindlichkeit aller Zukunftserwartungen verpflichtet bleiben, wie sie jede ausserdichterische Realität kennzeichnet. In der poetischen Wirklichkeit sind solche Vorausdeutungen unbedingt erfüllungssicher. Dieses Phänomen dürfte nicht unwesentlich an der Bedeutung beteiligt sein, welche aller Prosadichtung in der menschlichen Welt zukommt.

Abschliessend sei auf eine extreme Verdichtung dieser zukunftsungewissen Vorausdeutungen aufmerksam gemacht, die bei Stifter häufiger vorkommt. Sie zeichnet sich durch ein so ausdrücklich betontes Nichtwissen des objektiven Berichters aus, dass dem Leser die Allwissenheit des Erzählers und seine eigene Mitwisserschaft besonders deutlich zum Bewusstsein kommt. An solchen Stellen wird er geradezu aufgefordert, sich die wahren Zusammenhänge zu vergegenwärtigen.



Im _Waldbrunnen_ heisst es nach dem ersten Abschiedskuss des wilden Mädchens: "Der alte Mann wischte sich mit dem Ärmel seines Rockes das Angesicht, man wusste nicht weshalb" (S. 661). Als Stephan im nächsten Sommer Juliana reich beschenkt, liegt auf den Lippen der Grossmutter "ein Lächeln, das man nicht verstehen konnte" (S. 669). Ähnlich wird im _Kuss von Sentze_ das Nicht-Tanzen Hiltiburgs kommentiert: "Man wusste den Grund nicht, und sie gab keinen an" (S. 691), und im _Frommen Spruch_ wird von dem Gerücht über das Duell zwischen Dietwin und dem jungen von Wengern gesagt: "Den Grund konnte niemand auch nur vermutungsweise angeben" (S. 775).



KAPITEL VIII

ERGEBNISSE UND EINORDNUNG IN DIE FORSCHUNG

Dass "Stifters späte Erzählkunst . . . hohe epische Dichtung konstituiert,"[1] wird für die späten Erzählungen noch keineswegs allgemein anerkannt. Sie gelten vielfach weiterhin als die minderwertigen Erzeugnisse eines durch Krankheit erschöpften Mannes, dessen ermüdender Altersstil ebenso kritisiert wird wie die blutleeren Gestalten der Werke. Unsere Arbeit kam, im Gegenteil, zu dem Resultat, dass die vier Späterzählungen formvollendete Sprachkunstwerke und epische Dichtungen von grosser sphärischer Geschlossenheit sind, in denen "die dichterische Schilderung von Seelenzuständen . . . und eine Sprachkunst von strengster Konzentration und Verhaltenheit eine vollendete Einheit bilden."[2]

Was Claude David über den Nachsommer sagt, ist in gleichem Masse für die vier späten Erzählungen zutreffend: "Trotz [aller] Vergeistigung ist die Realität in ihrer konkreten Beschaffenheit, ihrer sinnenhaften Gegenwart beibehalten. Trotz der Kühle und Nacktheit des Stils geht die Wärme des Lebens nicht verloren.

---

[1] Joachim Müller, "Adalbert Stifters spätere Erzählungen," ASILO, IX (1960), 93.

[2] Fritz Novotny, "Adalbert Stifters Nachkommenschaften als Malernovelle," in F.N. Über das Elementare in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze (Wien, 1968), S. 90.



Dieser späte Klassizismus steht in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts ziemlich vereinzelt da."[3]

> Mag es andre geben, die erfindungsreicher, phantastischer, ursprünglicher im Gebrauch der Worte sind, Stifter ist im Bereich der deutschen Literatur, wie Vergil in der lateinischen, der Dichter mit dem am schärfsten wägenden Kunstverstand. Alle seine Erzählungen verraten in dieser Beziehung Meisterschaft. Es gibt keine formlosen Geschichten bei ihm.[4]

Die Form der Stifterschen Epik ist jedoch bisher im Gegensatz zum Sprachstil und zur Thematik verhältnismässig unbeachtet geblieben. Ist für die Zeit des Realismus eine Untersuchung der sprachlichen Werkstruktur ohnehin lohnend, so gilt dies für einen Meister der Tektonik wie Stifter besonders. Unsere Analysen des Erzählzeitmasses und der übergreifenden Äusserungen im Erzählgefüge richteten sich auf "den artefaktiellen Vorgang der Stoffbewältigung," wobei wir uns bewusst waren, dass das künstlerische Gelingen stets "von dem Beziehungsreichtum ab[hängt], der sich schliesslich zwischen Erzählgegenstand und Konstruktionsplan ergibt."[5]

Einen solchen Beziehungsreichtum konnten wir immer wieder aufzeigen. Sei es, dass der Hauptknotenpunkt in der Erzählzeit

---

[3]Claude David, Zwischen Romantik und Symbolismus: 1820-1885 (Gütersloh, 1966), S. 154.

[4]Curt Hohoff, Adalbert Stifter: Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts (Düsseldorf, 1949), S. 76.

[5]Eberhard Lämmert, Bauformen des Erzählens, 3. unveränderte Aufl. (Stuttgart, 1968), S. 81.



das entscheidende Moment in der Entwicklung des Hauptcharakters betont, oder dass die Vorausdeutungen von vornherein ein Ordnungsgefüge schaffen, welches den Handlungsverlauf eindeutig absteckt und so dem Leser den Schlüssel zum Erzählgegenstand in die Hand gibt, immer wieder stellte sich heraus, "dass Stifters Kunst nicht so traumwandlerisch gestaltet, wie meist angenommen wird. Das Element der bewussten Formung ist sogar ausserordentlich entwickelt."[6] Nicht nur Witiko, auch die späten Erzählungen sind unverkennbar "the work of a highly-disciplined artist."[7] So wird zum Beispiel das Zeitmass des Erzählens zu einem wichtigen Moment des erzählerischen Geschehens: subjektive menschliche Zustände werden an objektiven Zeiterscheinungen verdeutlicht.

Konstruktionsplan und Werkgestalt sind bei Stifter immer vom Erzählgegenstand bestimmt. Wenn Stifter über seine Arbeit am Witiko schreibt:

> In allen meinen frühern Sachen habe ich den Stoff mehr oder minder aus mir selbst geboren, er floss daher samt seiner Form aus mir in die Feder. Hier aber ist der Stoff ein gegebener. . . . Gebe ich also meinem Stoffe die Form, so ist sie doch von mir unabhängig, und hängt nur von dem Stoffe ab, ich muss sie finden, nicht e r finden,[8]

---

[6] Alfred Ehrentreich, "Zur Gestalt der Novelle bei Adalbert Stifter," GRM, XXIII (1935), 196 f.

[7] H. G. Barnes, "The Function of Conversations and Speeches in Witiko," in Studies presented to H. G. Fiedler (Oxford, 1938), S. 25.

[8] SW, XIX, 265 f. (Brief an Gustav Heckenast vom Januar, 1861).



so ist in beiden Fällen, bei dem geschichtlich gegebenen und bei dem selbst erfundenen Erzählgeschehen die unlösbare Einheit von Stoff und Form betont. "Stifters Erzählungen sind deswegen einzigartige Kunstwerke, weil ihre Form den im Stofflichen liegenden Forderungen und Bedürfnissen so getreu als möglich angepasst ist."[9] Unsere Untersuchung konnte diese Anpassung vor allem für die _Nachkommenschaften_, den _Kuss von Sentze_ und den _Frommen Spruch_ dokumentieren. In diesen Werken ergab sich eine beachtenswerte Korrelation zwischen der Motivstruktur, dem Zeitmass des Erzählens und den vor- und rückgreifenden Äusserungen im Erzählgefüge.

Nur _Der Waldbrunnen_ nimmt hier eine Sonderstellung ein. Die Analyse der Vorausdeutungen und der Motivstruktur legt den Gedanken nahe, dass es sich in der ursprünglichen Konzeption nur um die erste Epoche mit den Beziehungen des Grossvaters zum wilden Mädchen handelt, und dass der Dichter erst später die Hauptbetonung von dem Liebesmangel Stephans auf die Entwicklung Julianas verlegte. Die zweite Epoche mit der Betonung der Beziehungen von Franz und Juliana und die Umrahmung mit der stark vereinheitlichenden Funktion wären dann später hinzugefügt worden.

Diese Urspungs-Hypothese lässt sich durch einen Hinweis auf den Titel bekräftigen. Seine Ausstrahlungskraft gilt einzig für die erste Epoche und hat keinerlei Beziehung zum Rahmen, während

---

[9] Wolfram Dexel, _Beiträge zur Kenntnis der Stifterschen Novellenkunst in den 'Studien'_ (Kallmünz, 1934), S. 3.



der Titel im Kuss von Sentze die vorausdeutende Funktion des Rahmens unterstreicht und die Titel der Nachkommenschaften und des Frommen Spruch auf den Erzählausgang weisen. Auch die zentrale Vorausdeutung im ersten Teil des Waldbrunnen bezieht sich nur auf die erste Epoche. Sie ist somit die einzige Phasenvorausdeutung in diesen Spätwerken, deren Erzählstil sonst nur Ausgangsvorausdeutungen kennt, die Stifter konsequent auf einen Konzentrationspunkt am Erzählschluss ausrichtet. Dieser Konzentrationspunkt, der auf früheres Geschehen zurückverweist und die sphärische Geschlossenheit des Werkes besonders deutlich vergegenwärtigt, fehlt im Waldbrunnen. Auch das deutet auf eine Veränderung der ursprünglichen Konzeption.

Es könnte sein, dass die Bitterkeit des Alterns der Lebenswirklichkeit des Dichters zu nahe kam. Auch könnte der Motivkomplex der vollgerundeten Daseinstotalität, der sich durch Stifters ganzes Werk zieht, während des Ausformens der Erzählung in den Vordergrund getreten sein. Da er nicht an Stephan aufgezeigt werden konnte, entwickelte sich das wilde Mädchen mehr und mehr zur Hauptperson der Erzählung, die nun mit der Ehe von Franz und Juliana abschliesst. Damit würde auch die Ausklammerung Stephans aus dem Rahmen übereinstimmen.

Der Rahmen, vielschichtig mit der Binnenerzählung verknüpft, stellt die Zentralstellung Julianas sehr stark heraus. Juliana wird in der Forschung bisher nicht als Hauptperson anerkannt. Im allgemeinen sieht man in der Erzählung die Geschichte eines "einsamen alten Mannes, der in der Abenddämmerung seines Daseins



das langersehnte Glück erfährt, um seiner selbst willen geliebt zu werden."[10] Nur Fritz Martini und Ingeborg Maschek nehmen die unerlöst bleibende Bitterkeit Stephans wahr. Aber auch sie übersehen die Zentralstellung Julianas, die in der Motivstruktur, in den übergreifenden Äusserungen und im Erzählzeitmass zum Ausdruck kommt.

In der Korrelation von Erzählzeit zu erzählter Zeit ordnet sich Der Waldbrunnen dem Prinzip der zunehmenden Raffungsintensität ein, das alle späten Erzählungen in gleicher Weise entwickeln. Dieses Erzählprinzip, von dem Strukturmittel der Vorausdeutungen unterstützt, richtet sich auf die möglichst lückenlose Erstellung des Erzählfundaments. Darauf begründet sich dann eine äusserste Abbreviatur des Erzählendes.

Das Erzählprinzip der zunehmenden Raffungsintensität und die damit verbundene Abbreviatur werden in der Stifterforschung zumeist kritisiert. Ernst Bertram nennt sie "die seltsame Verschleppungstechnik der eigentlichen Handlung, die den Studien und Bunten Steinen nahezu insgesamt eignet, und die nicht dadurch beeinträchtigt wird, dass häufig gegen den Schluss hin die Handlung plötzlich in fast dramatische Schnelligkeit verfällt."[11]

---

[10]Wilhelm Kosch, Adalbert Stifter als Mensch, Künstler, Dichter und Erzieher (Regensburg [1952]), S. 68.

[11]Bertram, Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik, 2. Aufl. (Dortmund, 1966), S. 33. [1]1907.



Fast dreissig Jahre später äussert sich Alfred Ehrentreich ebenfalls negativ: "Häufig genug erinnert die ganze Novelle an den Bau seiner abfallenden Perioden, die zunächst mit wichtigen Strichen einsetzen und zum Schluss sich fast ins Leere verdünnen; auch die Erzählungen zerlösen sich am Ende."[12] Curt Hohoff urteilt ähnlich:

> In den Schlüssen ist Stifter kein strenger Erzähler, fast alle seine Geschichten sind wie das Ausatmen eines gewaltig angesetzten Themas. Das ist kein Kunstfehler, wie gelegentlich gemeint worden ist. Stifter arbeitete nicht gern auf einen Effekt hin.[13]

Stifter arbeitete jedoch sehr wohl und sehr bewusst auf einen Effekt hin, und zwar auf einen letzten, inhaltlich und formal stark ansteigenden Gipfel, der in hoher Abbreviatur eine intensive Synopsis der ganzen Erzählung ermöglicht. Erst auf dieses gewissermassen besonders tiefe <u>Ein</u>atmen folgt dann in zunehmender epischer Beruhigung das Ausatmen, "die homerische Technik des Vertönenlassens."[14]

In den letzten Jahren erarbeitete Herbert Seidler die gleiche Erzählweise der zunehmenden Raffungsintensität als das grundlegende Kompositionsprinzip des <u>Waldgänger</u>: "Auf breitester menschlicher und atmosphärischer Grundlage erhebt sich immer steiler das

---

[12] Ehrentreich, S. 200.

[13] Hohoff, S. 73.

[14] Bertram, S. 41.



Schicksal eines Menschenpaares und gipfelt in einer letzten gedrängtesten Begegnung."[15] Seidler betont, dass der Weg "von Breite zu Knappheit"[16] in dieser Erzählung parallel zu einer Bewegung von aussen nach innen geht.

Damit ist auf die Übereinstimmung von Inhalt und Form gewiesen, die wir in den Späterzählungen feststellen konnten. Sie findet sich, wenn auch weniger ausgeprägt und bei irreführendem Titel, selbst im Waldbrunnen, dessen Rahmen allerdings nicht unbeachtet bleiben darf. Die Spätwerke bestätigen Roy Pascals Urteil über die Form-Inhalt-Einheit bei Stifter, die er für den Nachsommer darlegt: "In few novels is the form and style so integral a part of the theme as in Indian Summer; it is above all its form that reconciles us to the limitations of its scope, or even makes us oblivious of them."[17]

Bei der Kritik der "limitations of scope" sollte in Betracht gezogen werden, dass es Stifter im allgemeinen nicht darum geht, das weite Panorama der Welt darzustellen, sondern vordringlich darum, nach dem Schicksal des Einzelmenschen und nach seiner Lebensmöglichkeit im Hier und Jetzt, "nach den beharrenden Formen menschlichen Daseins zu fragen,"[18] oder wie Claude David formuliert:

---

[15]Seidler, "Die Kunst des Aufbaus in Stifters Waldgänger," ASILO, XII (1963), 89.

[16]Ibid.

[17]Pascal, The German Novel: Studies (Toronto, 1956), S. 66.



"In der Wüste, die das menschliche Dasein negiert und zu verschlingen droht, einen menschlichen Bereich zu bewahren, die 'vertraute Wohnlichkeit' zu retten, das ist Stifters Problem, das ist der Sinn seines ganzen Schreibens."[19] Dabei ist Gestaltung, nicht Erfindung Stifters Stärke:

> Wenn Stifter in mancher seiner charakteristischen Figuren in seiner späten Dichtung, wie etwa dem Bettler Tobias in der letzten Fassung der Mappe, eine Gestalt von homerischer Einfachheit und Grösse schuf, so gehört auch dies nicht mehr in den Bereich der Erfindung, sondern der Gestaltung.[20]

In allen vier späten Erzählungen gestaltet Stifter die Entwicklung auf das Lebensziel des fruchtbaren Daseinsausschöpfens, die er insbesondere an jungen Menschen veranschaulicht. Dieser positive Motivkomplex betrifft den individuellen Sinn des menschlichen Einzellebens. Das gleiche Lebensziel ergab sich vor fünfunddreissig Jahren für die Studien, deren "Richtung auf eine möglichst ausgelebte, d.h. ausgefüllte Lebensspanne"[21] geht.

---

[18]Paul Böckmann, "Die epische Objektivität in Stifters Erzählung Die Mappe meines Urgrossvaters," in Stoffe, Formen, Strukturen: Studien zur deutschen Literatur, hrsg. Albert Fuchs und Helmut Motekat (München, 1962), S. 411.

[19]David, S. 150.

[20]Fritz Novotny, "Klassizimus und Klassizität im Werk Stifters: Bei Betrachtung seiner späten Landschaftsbilder," in F.N. Über das Elementare in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze (Wien, 1968), S. 90.

[21]Werner Kohlschmidt, "Leben und Tod in Stifters Studien," Euphorion, XXXVI (1935), 218.



Das Primat des Individuums und seiner Daseinstotalität, wie wir es für alle vier späten Erzählungen ermitteln konnten, gilt auch für Witiko und besonders für den Nachsommer, in dem "die innerweltliche Befriedigung, das Bild des Paradiesischen im erfüllten humanen Dasein"[22] überwiegt. Der Freiherr von Risach ist überzeugt, "dass der Mensch seinen Lebensweg seiner selbst willen zur vollständigen Erfüllung seiner Kräfte wählen soll. Dadurch dient er auch dem Ganzen am besten, wie er nur immer dienen kann" (IV, 722). Ein Menschenbild, welches die Einzelexistenz so betont in den Vordergrund stellt, darf den inneren Halt nicht in dem grösseren Kreis der Familie suchen, sondern muss ihn in sich selbst finden.[23] Der vorbildliche Stiftermensch "ist und bleibt der auf sich gestellte Mensch, der von der ruhigen Gewissheit seines inneren Haltes aus lebt und handelt und sich von dem Durchschnitt distanziert,"[24] wie es Peter Roderer tut.

Das Glück eines solchen Menschen ist seine höchstmögliche Lebensintensität: "Entwicklung des Menschen ist Mehrwerden, nicht

---

[22]Fritz Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus: 1848-1898 (Stuttgart, 1962), S. 534.

[23]Risach geht in seiner Jugend fehl, weil er nicht die gleichwertige Lebenspartnerin zur Intensivierung des gegenseitigen Einzeldaseins sucht, sondern die Sicherheit einer Familienzugehörigkeit: "Risach had sought a family rather than a wife," bestätigt die neuartige Interpretation von John D. Stowell, "Some Archetypes in Stifter's Der Nachsommer: An Attempt at Restoring Fictional Interest," Seminar, VI (1970), 37.

[24]Herman Meyer, Der Sonderling in der deutschen Dichtung (München, 1963), S. 185.



im Sinn des Übersichhinauswachsens, sondern im Sinne einer Intensivierung der individuellen Lebenskräfte."[25] Der erfolgreiche Weg zu diesem Entwicklungsziel führt idealiter über die eheliche Verbindung zweier bedeutender, wesensverwandter junger Menschen. Dieser Weg bildet den Haupthandlungsfaden in den späten Erzählungen und in den drei grossen Romanen Stifters. In Witiko ist er mit anderen Handlungsfäden verknüpft.

In der Forschung wird das Primat des Individuums für Stifters späte Epik nur selten anerkannt. Nach wie vor heisst es: "Stifter geht in seinen Alterserzählungen an dem Einzelmenschen vorüber."[26] Oder es wird darauf hingewiesen, dass für den durch seine irdische Existenz begrenzten Menschen "erst der Zusammenhang der Geschlechterfolgen, eine Existenz sozusagen auf einer höheren Ebene, sein Dasein sinnvoll erscheinen lasse."[27] Die Familie wird häufig als ein Zentralthema Stifters gesehen: "Seine ganze Dichtung ist eine Verherrlichung der Familie."[28]

Der Schlüssel zu dem Verhältnis von Einzelleben, Familie und Generationenkette bei Stifter wird schon in seinem Frühwerk

---

[25]Joachim Müller, Adalbert Stifter: Weltbild und Dichtung (Halle, Saale, 1956), S. 41.

[26]Franz Hüller, Adalbert Stifters Witiko: Eine Deutung, 2. veränderte Aufl. (Nürnberg, 1953), S. 95.

[27]Herta Gelhausen, "Adalbert Stifters späte Erzählungen: Untersuchungen zur Alterskunst Stifters" (Diss., Kiel, 1949), S. 37.

[28]Franz Koch, Geschichte deutscher Dichtung, 7. Aufl. (Hamburg, 1937), S. 227.



gegeben, in der Studienmappe (die Urfassung kennt dieses Lebensgefühl noch nicht):

> Das blondgelockte Kind und die neugeborne Fliege, die daneben im Sonnengolde spielt, sind die letzten Glieder einer langen unbekannten Kette, aber auch die ersten einer vielleicht noch längern, noch unbekannteren; und doch ist diese Reihe eine der Verwandtschaft und Liebe, und wie einsam steht der einzelne mitten in dieser Reihe! Wenn ihm also ein blassend Bild, eine Trümmer, ein Stäubchen von denen erzählt, die vor ihm gewesen, dann ist er um viel weniger einsam (I, 449).

In den Nachkommenschaften, im Kuss von Sentze, im Frommen Spruch und auch im Witiko ist das junge Menschenpaar als das gleichzeitige End- und Neuglied eines alten Geschlechts gezeichnet. Aber Familie und Generationenkette sind hauptsächlich von Bedeutung, weil sie dem einsamen Individuum, das recht trostlos "mitten in dieser Reihe" steht, die Möglichkeit bieten, "um viel weniger einsam" zu sein. Nur sehr bedingt wird also "die geschichtslose Einsamkeit des Individuums überwunden."[29]

Im Waldbrunnen bricht sogar die Bitterkeit des Alterns als dunkler Ton noch einmal durch und zeigt, dass auch in den Späterzählungen die Einsamkeit "bei Stifter . . . das grundlegende Erlebnis"[30] geblieben ist. Bis ganz zuletzt gilt also, was meistens nur auf das Frühwerk Stifters bezogen wird: "There are

---

[29] Hermann Blumenthal, "Alalbert Stifters Verhältnis zur Geschichte," Euphorion, XXXIV (1933), 78.

[30] David, S. 148.



vestiges of gloom in many of his works that belie the optimism which he proclaimed."[31] Damit sind Stifters Gestalten nur ausnahmsweise "typische Urbilder in der reinen Menschenwelt,"[32] und man kann die Menschen der späten Erzählungen nicht vorbehaltlos als eine Wiedergeburt der Menschenwelt der Wahlverwandtschaften betrachten, wie es Korff tut:

> [Goethes Roman] gibt, wie man gut gesagt hat, eine Darstellung nicht des Wirklichen, sondern des Richtigen. Und so sind auch die Menschen, die diesen Roman bevölkern . . . eine ideale Menschenwelt, wie sie in verjüngter Form noch einmal in Stifters späten Erzählungen auferstanden ist.[33]

Die verjüngte Form ist aber zugleich eine veränderte Form. So sehr Stifter "als Erbe Goethes die menschliche Persönlichkeit erhöht und schätzt, sie ist ihm dennoch nicht mit derselben fraglosen Sicherheit wie unserer Klassik oder Frühromantik die Krone der Schöpfung."[34]

Das Wissen um die Problematik der menschlichen Subjektivität, das Bewusstsein der Vergänglichkeit alles Irdischen, die Furcht

---

[31] Herman Boeschenstein, German Literature of the Nineteenth Century (London, 1969), S. 103.

[32] Paul Hankamer, "Die Menschenwelt in Stifters Werk," DVLG, XVI (1938), 120.

[33] H. A. Korff, Geist der Goethezeit, IV. Teil: Hochromantik, 7. Aufl. (Leipzig, 1966), S. 652.

[34] Konrad Steffen, Adalbert Stifter: Deutungen (Basel, 1955), S. 178.



vor dem Chaos, "that gnawing uncertainty which always lowers on the horizon,"[35] sind bei Stifter deutlicher als bei Goethe. Gerade darum richtet sich seine Sehnsucht verstärkt auf das volle Ausschöpfen aller irdischen Daseinsmöglichkeiten, wie er es in den späten Erzählungen darstellt, nicht so sehr als das Wirkliche, sondern vielmehr als das Richtige.

---

[35]Pascal, S. 70.



ANHANG

SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER EINZELNEN ASPEKTE

Titel	Entwicklung der Motivkomplexe	Verteilung der Knotenpunkte	Rückwendungen	Vorausdeutungen
Nachkommenschaften	Egozentrizität > fruchtbarem Ausschöpfen des Daseins; Bildverbrennung	Friedrich-Peter (87), Fr.-Susanna (90), Chronik (87), Fr.-Susanna (88)	Friedrich (132), Chronik (133), Chronik (134)	Titel (149), Chronik (152), Bildverbrennung (153)
Der Kuss von Sentze	Egozentrizität (Rupert, Walchon) Daseinsbeschränkung (Hiltiburg) > fruchtbarem Ausschöpfen des Daseins; Kuss	Fest in Wien (97), Besuch bei Walchon (98), Kuss (99)	Rahmen (136), Erkambert (137), Hiltiburg (138), Walchon (138), Kuss (140)	Titel (157), Rahmen (157), Kuss im Steinschloss, Einführung des Schwurs (167), Kuss (168)
Der fromme Spruch	Daseinsbeschränkung > fruchtbarem Ausschöpfen des Daseins; Kuss	Gespräch (106), Erinnerungsgang (107), Kuss (109)	Gespräch (142), Kuss (143)	Titel (171), Gespräch (171), Erinnerungsgang (173), Kuss (177)
Der Waldbrunnen	Daseinsbeschränkung > fruchtbarem Ausschöpfen des Daseins (nicht für Stephan)	Exposition (121), Schulbesuch (122), Hausbesuch (122), Juliana-Stephan (123), Liebesgeste (123), Juliana-Franz (124), Grossmutters Tod (125)	Stephan (145), Juliana (145)	Rahmen (180), Stephans Antwort (185), Liebesgeste (190), Stephan Ausspruch (187)

Erklärungen

- — Entwicklungslinie zum positiven Motivkomplex
- Umkehr vom negativen zum positiven Komplex
- wichtige Knotenpunkte
- Hauptknotenpunkte
- aufbauende Rückwendung
- abschweifender Rückschritt
- auflösende Rückwendung
- wichtige Vorausdeutungen
- Erfüllungspunkt der Vorausdeutungen

Die in Klammern gesetzten Seitenzahlen beziehen sich auf die entsprechenden Seiten der vorliegenden Arbeit



LITERATURNACHWEIS

I. WERKAUSGABEN

Adalbert Stifter. *Sämmtliche Werke*. 1.-25. Bd. Begr. und hrsg. mit anderen von August Sauer. Prag, 1901 ff., Reichenberg, 1927 ff.

______. *Gesammelte Werke*. 6 Bde. Hrsg. von Max Stefl. Wiesbaden, 1959.

______. *Ausgewählte Werke*. 6 Bde. Hrsg. und eingel. von Rudolf Fürst. Leipzig, 1899.

______. *Gesammelte Werke*. 5 Bde. Hrsg. von Karl Kaderschafka. Eingel. von Johannes Schlaf. Leipzig, 1923.

______, und Johannes Aprent, Herausgeber. *Lesebuch zur Förderung humaner Bildung*. Neu-hrsg. von Josef Habisreutinger. München, 1947. [1]1854.

______. *Gesammelte Werke*. 14 Bde. Hrsg. von Konrad Steffen. Basel, 1962 ff.

______. *Abdias*. Ed. with introduction, notes and an appendix by Keith Spalding. Manchester, 1966.

______. *Briefe, Schriften, Bilder*. Hrsg. von Hans Amelungk. Ebenhausen bei München, 1925.

______. *Briefe: Auswahl*. Hrsg. von Friedrich Seebass. 2. Aufl., Tübingen, 1936. [1]1906.

______. *Das welterhaltende Gesetz: Erfahrungen und Gedanken*. Hrsg. von Fritz Krökel. Gütersloh, 1948.

Adalbert Stifters Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Hrsg. und eingel. von Kurt Gerhard Fischer. Frankfurt, M., 1962.

Buchowiecki, Josef. *Adalbert Stifters Briefwechsel: Eine Ergänzung zur Prag-Reichenberger Gesamtausgabe*. Linz, 1965.



II. SEKUNDÄRLITERATUR ÜBER STIFTER

Alker, Ernst. *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832-1914).* Stuttgart, 1962. S. 197-203.

_____. "Gottfried Keller und Adalbert Stifter: Eine vergleichende Studie." Diss., Wien, 1918.

Aluf, Israel. "The Concept of Integration in the Works of Adalbert Stifter." Diss., Brown Univ., 1958.

Angelloz, J.-F. "Stifter et la problème de la forme pure." *Mercure de France*, 314 (1952), 526-529.

Aprent, Johannes. *Adalbert Stifter: Eine biographische Skizze.* 2. Aufl., Nürnberg, 1955. [1]1869.

Arnold, Ludwig. "Stifters *Nachsommer* als Bildungsroman (Vergleich mit Goethes *Wilhelm Meister* und Kellers *Grünem Heinrich*)." Diss., Giessen, 1938.

Aspetsberger, Friedbert. "Schlüsselbegriffe zur Erfassung des Daseins in der Dichtung Adalbert Stifters." Diss., Wien, 1963.

_____. "Stifters Tautologien." *ASILO*, XV (1966), 23-44.

Babcock, Leland Stillman. "Concepts of the Good Life in Stifter's Early Works." Diss., Univ. of California, 1956.

Bahr, Hermann. *Adalbert Stifter: Eine Entdeckung.* Zürich, 1919.

Barnes, H.G. "The Function of Conversations and Speeches in *Witiko*." In *Studies presented to H.G. Fiedler.* Oxford, 1938. S. 1-25.

Bertram, Ernst. *Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik.* 2. unveränderte Aufl., Dortmund, 1966. [1]1907.

Bettinger, Richard. "Adalbert Stifter als Dichter: Altersstil und Alterskunst." Diss., Erlangen, 1948.

Bietak, Wilhelm. *Das Lebensgefühl des Biedermeier in der österreichischen Dichtung.* Wien, 1931.

_____. "Grillparzer, Stifter, Feuchtersleben: Die Unzeitgemässen des Jahres 1848." *DVLG*, XXIV (1950), 243-268.



_____. "Zwischen Romantik, Jungem Deutschland und Realismus." DVLG, XIII (1935), 163-206.

Bindtner, Josef. Adalbert Stifter: Sein Leben und sein Werk. Nach den neuesten Forschungen. Wien, 1928.

Blackall, Eric A. Adalbert Stifter: A Critical Study. Cambridge, 1948.

_____. "Adalbert Stifters Persönlichkeitsideal." Diss., Wien, 1938.

Blumenthal, Hermann. "Adalbert Stifters Verhältnis zur Geschichte." Euphorion, XXXIV (1933), 72-110.

Böckmann, Paul. "Die epische Objektivität in Stifters Erzählung Die Mappe meines Urgrossvaters." In Stoffe, Formen, Strukturen: Studien zur deutschen Literatur. Hans Heinrich Borcherdt zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Albert Fuchs und Helmut Motekat. München, 1962. S. 398-423.

Boeschenstein, Hermann. German Literature of the Nineteenth Century. London, 1969. S. 102-109.

Boehler, [Johannes] Michael. "Die Individualität in Stifters Spätwerk: Ein ästhetisches Problem." DVLG, XLIII (1969), 652-684.

_____. Formen und Wandlungen des Schönen: Untersuchungen zum Schönheitsbegriff Adalbert Stifters. Bern, 1967.

Bohn, Ursula. Bild und Gebärde in Adalbert Stifters Studien mit besonderer Berücksichtigung der Lesarten. Germanische Studien, Heft 203. Berlin, 1938.

Borsano, Annamaria. "Adalbert Stifter e le tre redazioni delle Mappe meines Urgrossvaters." Acme, XIX (1966), 63-107.

Braun, Felix. "Reflections on Stifter's Nachsommer." German Life and Letters, IV (1939), 25-32.

Carruth, Gordon Ballantine. "The Technique of Rückblick in Adalbert Stifter's Works: A Critical Study." Magisterarbeit, McMaster Univ., 1962.

Castle, Eduard. "Motivvariationen in Stifters Erzählkunst." In Adalbert-Stifter-Almanach für 1947. Wien, 1947.

David, Claude. Zwischen Romantik und Symbolismus. 1820-1885. Gütersloh, 1966. S. 147-156.

Dehn, Wilhelm. Ding und Vernunft: Zur Interpretation von Stifters Dichtung. Bonn, 1969.

Doll, Pierre. "La sérénité de Stifter." Etudes Germaniques, III (1948), 291-296.



Dexel, Wolfram. _Beiträge zur Kenntnis der Stifterschen Novellenkunst in den Studien_. Kallmünz, 1943. Teildruck der Diss., München, 1943.

Dünninger, Josef. "Das Stifterbild der Gegenwart." _GRM_, XIX (1931), 161-174.

Ehrentreich, Alfred. "Zur Gestalt der Novelle bei Adalbert Stifter." _GRM_, XXIII (1935), 192-204.

Eisenmeier, Eduard. _Adalbert Stifter: Bibliographie_. Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 21. Linz, 1964.

Eisenreich, Herbert. _Das kleine Stifterbuch_. Salzburg, 1967.

_____. "Der Dilettantismus des Genies: Eine Randbemerkung zu Stifters Nachsommer." _Merkur_, XIV (1960), 1001-1006.

Enders, Maria Christa. "Zwei Seelen wohnen, ach! . . . : Ein Wort zur Geschichte von den zwei Bettlern." _ASILO_, VI (1957), 99-105.

Enzinger, Moriz. "Adalbert Stifter in seiner und unserer Zeit." _ASILO_, V (1956), 142-153.

_____. _Adalbert Stifters Studienjahre (1818-1830)_. Innsbruck, 1950.

_____. "Zu Adalbert Stifters Erzählung _Der Kuss von Sentze_." In _Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse_, Band 87 (1954), 374-387.

_____. "Zu Johann Aprents Ausgabe von Stifters _Frommem Spruch_." In M.E. _Gesammelte Aufsätze zu Adalbert Stifter_. Wien, 1967. S. 23-33.

Erhardt, Harald. "Die Wirklichkeit in Stifters _Nachsommer_." Diss., Wien, 1939.

Fehlau, Uland Everett. "Adalbert Stifters 'Weltanschauung' as Reflected by his Language." Diss., Univ. of Illinois, 1938.

_____. "Symbolism in Adalbert Stifter's Works." _Journal of English and Germanic Philology_, XXXIX (1940), 239-255.

Fischer, Kurt Gerhard. _Adalbert Stifter: Psychologische Beiträge zur Biographie_. Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 16. Linz, 1961.

_____. "Bildungsprobleme, dem _Nachsommer_ nachgesagt." _ASILO_, VIII (1959), 45-49.



_____. "Führen und Wachsenlassen: Ein Deutungsversuch von Stifters Erzählung Zwei Witwen." ASILO, X (1961), 161-169.

_____. Die Pädagogik des Menschenmöglichen: Adalbert Stifter. Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 17. Linz, 1962.

_____. "Stifter und das Stifter-Bild." ASILO, IX (1960), 45-49.

_____. "Versuch einer Verständigung: Gedanken und Deutungen im Anschluss an Adalbert Stifters Zuversicht." ASILO, IX (1960), 94-105.

Frank, Ernst. Liebe zu Stifter: Leben und Werk des Dichters. Augsburg, 1968.

Frey, Bettina. "Die Änderungen Stifters im Manuskript B der Erzählung Der fromme Spruch." ASILO, XIX (1970), 23-86.

Frischenschlager, Ruthilde. "Über Editionsschwierigkeiten des Frommen Spruches." ASILO, XIX (1970), 11-22.

Frodl, Hermann. "Adalbert Stifter und das barocke Erbe." ASILO, XV (1966), 98-116.

Fröhlich, Rudolf. "Studien zur Naturdarstellung und Kunstauffassung Adalbert Stifters." Diss., Wien, 1951.

Fürst, Norbert. "Three German Novels of Education. II. Stifter's Nachsommer." Monatshefte, XXXVIII (1946), 413-425.

Fürst, Rudolf. Adalbert Stifter: Studien. Leipzig, 1905.

Gabler, Eleonore. "Die Beziehungen zwischen Grillparzer und Stifters Novellenschaffen." Diss., Giessen, 1945.

Gebsattel, Victor Emil von. "Betrachtungen zum Wesensbild des Menschen bei Adalbert Stifter." In V.E.v.G. Imago Hominis: Beiträge zu einer personalen Anthropologie. Schweinfurt, 1964. S. 271-290.

Gelhausen, Herta. "Adalbert Stifters späte Erzählungen: Untersuchungen zur Alterskunst Stifters." Diss., Kiel, 1949.

Gelley, Alexander. "Stifter's Der Hagestolz: An Interpretation." Monatshefte. LIII (1961), 59-72.

Gillespie, Gerald. "Ritualism and Motivic Development in Adalbert Stifter's Nachsommer." Neophilologus, XLVIII (1964), 312-322.



Gisi, Paul. Adalbert Stifter und die bildende Kraft der Bescheidung in der Pflege des Seienden: Eine pädagogische Studie zu 'Der Nachsommer'. Däniken, 1960 [Diss., Zürich, 1960].

Glaser, Horst Albert. Die Restauration des Schönen: Stifters Nachsommer. Stuttgart, 1965 [Diss., Frankfurt,M., 1964].

Grolman, Adolf von. Vom Kleinod in allen Zeiten. Hamburg, 1952. [Im wesentlichen Neudruck von Adalbert Stifters Romane. Halle, Saale, 1926].

Großschopf, Alois. Adalbert Stifter: Leben, Werk, Landschaft. Linz, 1968.

Gundolf, Friedrich. Adalbert Stifter. Halle, Saale, 1931.

Haas, Rosa. "Frauengestalten und Frauenbildung in Adalbert Stifters Dichtungen." Diss., Wien, 1936.

Hahn, Karl Josef. Adalbert Stifter: Religiöses Bewusstsein und dichterisches Werk. Halle, Saale, 1938.

Hallamore, G[ertrude] Joyce. "The Symbolism of the Marble Muse in Stifter's Nachsommer." PMLA, LXXIV (1959), 398-405.

Hankamer, Paul. "Die Menschenwelt in Stifters Werk." DVLG, XVI (1938), 95-125.

Harnisch, Käthe. Deutsche Malererzählungen: Die Art des Sehens bei Heinse, Tieck, Hoffmann, Stifter und Keller. Berlin, 1938. Stifter: S. 66-84 [Diss., München, 1938].

Hein, Alois Raimund. Adalbert Stifter: Sein Leben und seine Werke. 2. unveränderte Aufl., Zürich, 1952. [1]Prag, 1904.

Hempel, Rolf. "Studien zu Adalbert Stifters epischer Kunst." Diss., Tübingen, 1942.

Hertling, Gunter H. "Grenzübergang und Raumgestaltung: Zur Zentralthematik in Stifters Studien." ASILO, XVI (1967), 63-77.

Hessaptschiewa, Zwetana. "Das Generationsmotiv bei Adalbert Stifter." Diss., Breslau, 1944.

Hesse, Helmut. "Formen der epischen Sprache bei Adalbert Stifter (unter besonderer Berücksichtigung seiner Kunst des Gesprächs)." Diss., Hamburg, 1942.



Himmel, Hellmuth. "Probleme der österreichischen Biedermeiernovellistik: Ein Beitrag zur Erkenntnis der historischen Stellung Adalbert Stifters." ASILO, XII (1963), 36-59.

Hofacker, Erich Jr. "The Vocabulary of Love, Friendship and Esteem in Stifter's Die Mappe meines Urgrossvaters." Magisterarbeit, Univ. of Chicago, 1959.

Hohenstein, Lily. Adalbert Stifter: Lebensgeschichte eines Überwinders. Berlin, 1952.

Hohoff, Curt. Adalbert Stifter: Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts. Düsseldorf, 1949.

Höllerer, Walter. Zwischen Klassik und Moderne: Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit. Stuttgart, 1958.

Hömke, Horst. "Der Garten in der Dichtung Adalbert Stifters." Diss., Mainz, 1955.

Hönncher, Ellen. Entwicklungsnotwendiges in Stifters Schaffen. Dresden, 1930 [Diss., Leipzig, 1930].

Hüller, Franz. Adalbert Stifters "Witiko": Eine Deutung. 2. veränderte Aufl., Nürnberg, 1953. [1]Eger, 1930.

_____. "Ein Beitrag zu Adalbert Stifters Stil." Euphorion, XVI (1909), 136-347 und 460 -471.

_____. "Rezension zu Bertram, Ernst: Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik." Euphorion, XVI (1909), 220-230.

Jessen, Myra. "Kurzform und Langform bei Adalbert Stifter." Modern Language Notes, LVI (1941), 439-444.

Juergensen, Hans. "Die Mutter in Adalbert Stifters Werken." Modern Language Notes, LXIV (1949), 483-486.

Kainz, Gertraud. "Kostüm und Wohnraum als wesentliche Bestandteile der Werke Adalbert Stifters." Diss., Wien, 1943.

Klatt, Fritz. "Stifter und das Dämonische." Euphorion, XL (1939), 276-295.

Koch, Franz. Geschichte deutscher Dichtung. 7. Aufl., Hamburg, 1937.

_____. "Stifter - existentiell." ASILO, II (1953), 37-45.



Kohlschmidt, Werner. "Die Problematik der Spätzeitlichkeit." In *Spätzeiten und Spätzeitlichkeit*. Hrsg. von Werner Kohlschmidt. Bern, 1962 (Vorträge gehalten auf dem II. Internationalen Germanistenkongress, 1960 in Kopenhagen). S. 16-26.

_____. "Leben und Tod in Stifters *Studien*." *Euphorion*, XXXVI (1935), 210-230.

Kosch, Wilhelm. *Adalbert Stifter als Mensch, Künstler, Dichter und Erzieher*. Regensburg, 1952.

_____. *Adalbert Stifter: Eine Studie*. Leipzig, 1905.

_____. *Adalbert Stifter und die Romantik*. Prag, 1905 [Diss., Prag, 1904]. Auch eingesehen in dritter verbesserter und erweiterter Aufl., Nymwegen, 1946.

Kracker-Schwartzenfeldt, Ingrid. "Das Gestaltungsprinzip in vier Einzelwerken und im Gesamtwerk Stifters: Ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Untersuchung seiner Werke." Diss., Berlin, 1955.

Kühl, Erich. "Ein Einblick in den Spätstil Adalbert Stifters." *Wirkendes Wort*, VI (1955/56), 12-17.

Kühn, Julius. *Die Kunst Adalbert Stifters*. 2. Aufl., Berlin, 1943. [1]1940.

Kunisch, Hermann. *Adalbert Stifter, Mensch und Wirklichkeit: Studien zu seinem klassischen Stil*. Berlin, 1950.

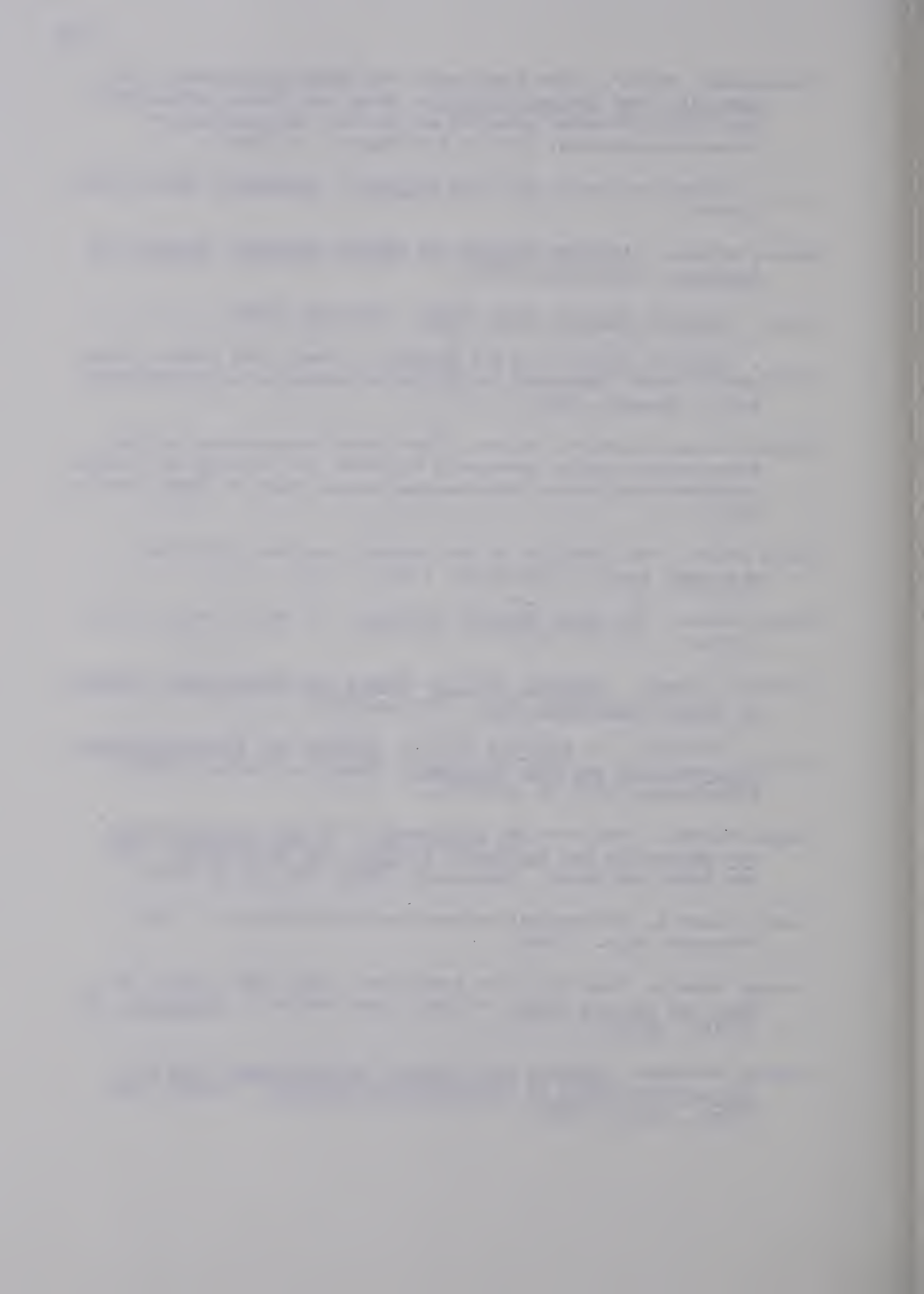
_____. "Witiko." In *Adalbert Stifter: Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage*. Hrsg. von Lothar Stiehm. Heidelberg, 1968. S. 227-244.

Lange, Victor. "Stifter: *Der Nachsommer*." In *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart: Struktur und Geschichte*. Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf, 1963. Bd. II, S. 34-75.

Lenel, Luise A. "Einsamkeit im Werk Adalbert Stifters." Diss., Wisconsin Univ., 1949.

Ludwig, Albert. "Das Motiv vom kritischen Alter: Eine Studie zum *Mann von fünfzig Jahren* und ähnlichen Stoffen." *Euphorion*, XXI (1914), 63-72.

Ludwig, Marianne. *Stifter als Realist: Untersuchungen über die Gegenständlichkeit im 'Beschriebenen Tännling'*. Basel, 1948 [Diss., Basel, 1948].



Lunding, Erik. _Adalbert Stifter: Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft._ Kjøbenhavn, 1946.

_____. "Probleme und Ergebnisse der Stifterforschung, 1945-1955." _Euphorion_, IL (1955), 203-244.

_____. "Adalbert Stifter in bäuerlicher und existentieller Sicht." _ASILO_, IV (1955), 51-61.

Magdika, Theresia. "Typologie und Problematik von Stifters Frauengestalten." Diss., Wien, 1932.

Märkisch, Anneliese. _Das Problem des Schicksals bei Adalbert Stifter._ Germanische Studien, Heft 233. Berlin, 1941.

Martini, Fritz. _Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus: 1848-1898._ Stuttgart, 1962. S. 499-556.

_____. "Deutsche Prosadichtung im 19. Jahrhundert: Ein kritischer Literaturbericht." _Deutschunterricht_, 1953, 112-128.

Maschek, Ingeborg. "Stifters Alterserzählungen: Eine Stiluntersuchung." Diss., Wien, 1961.

Matzke, Franz. _Die Landschaft in der Dichtung Adalbert Stifters._ Stauda, 1932 [Diss., Wien, 1927].

Mayer, Annemarie, geb. de Pay. "Die Verwandlung des Wortes in der Dichtung, dargestellt am epischen Werk Adalbert Stifters." Diss., Tübingen, 1953.

Mell, Max. _Adalbert Stifter._ Leipzig, 1939.

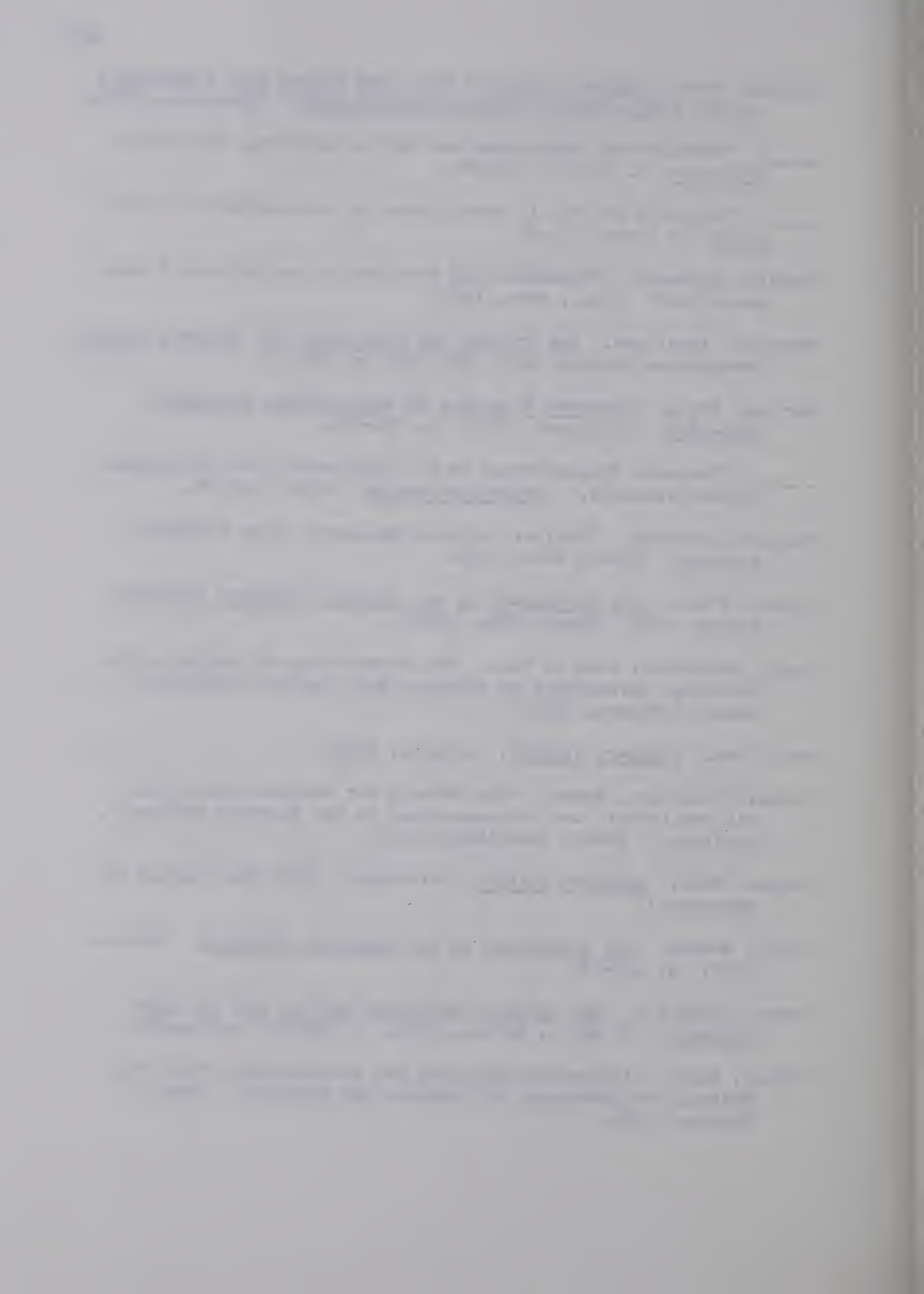
Merkel, Ilse, geb. Bauer. "Das Prinzip der Anschaulichkeit und die Möglichkeit der Bildgestaltung in der Dichtung Adalbert Stifters." Diss., Heidelberg, 1945.

Merker, Emil. _Adalbert Stifter._ Stuttgart, 1939 (Die Dichter der Deutschen).

Meyer, Herman. _Der Sonderling in der deutschen Dichtung._ München, 1963. S. 163-189.

Meyer, Richard M. _Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts._ 7. Aufl., Berlin, 1923. S. 196 ff. und passim.

Michel, Kurt. "Adalbert Stifter und die transzendente Welt: Ein Beitrag zur Erhellung der Existenz des Dichters." Diss., München, 1955.



Michels, Josef. Adalbert Stifter: Leben, Werk und Wirken. Berlin, 1942.

Mugdan, Liselotte, geb. Nauber. "Das Kind in den frühen Erzählungen Adalbert Stifters." Diss., Heidelberg, 1948.

Mühlberger, Josef. Adalbert Stifter. Mühlacker, 1966.

Müller, Elisabeth. "Gelassenheit, Freiheit, Schicksal und Notwendigkeit in Adalbert Stifters Prosa: Unter besonderer Berücksichtigung des Nachsommer. Diss., Münster, 1947.

Müller, Günther. "Stifter, der Dichter der Spätromantik." Jahrbuch des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung. Augsburg, 1924. S. 18-77.

_____. "Aufbauformen des Romans: Dargelegt an den Entwicklungsromanen G. Kellers und A. Stifters." Neophilologus, XXXVII (1953), 1-14.

Müller, Joachim. Adalbert Stifter: Weltbild und Dichtung. Halle, Saale, 1956.

_____. "Das Liebesgespräch in Adalbert Stifters Epik." Wirkendes Wort, VII (1957/58), 20-30.

_____. "Einige Gestaltzüge in Stifters Letzter Mappe." In Adalbert Stifter: Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Hrsg. von Lothar Stiehm. Heidelberg, 1968. S. 245-270.

_____. "Stifters Humor: Zur Struktur der Erzählungen Der Waldsteig und Nachkommenschaften." ASILO, XI (1962), 1-20.

_____. "Stifters spätere Erzählungen." ASILO, IX (1960), 79-93.

_____. "Stifters Zwei Schwestern: Versuch einer Strukturanalyse." ASILO, VIII (1959), 2-18.

_____. Vergleichende Studien zur Menschenauffassung und Menschendarstellung Gottfried Kellers und Adalbert Stifters. Weida, 1930 [Diss., Leipzig, 1930].

_____. "Wesenheit der Dinge." ASILO, III (1954), 102-109.

Muschg, Walter. "Das Farbenspiel von Stifters Melancholie." In W.M. Studien zur tragischen Literaturgeschichte. Bern, 1965. S. 180-204.



_____. "Der schwarze Spiegel: Adalbert Stifter als Dichter der Melancholie." Neues Winterthurer Tagblatt, LXXVIII (1955), No. 247. Wochenbeilage vom 22. Oktober 1955.

Nadler, Josef. "Nachsommer oder Witiko?" ASILO, IV (1955), 123-131.

Neuzil, Eva. "Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Adalbert Stifter." Diss., Innsbruck, 1947.

Norst, Marlene J. "Name und Haus, Mensch und Welt: Beiträge zum Stil Adalbert Stifters." Magisterarbeit, Univ. of Sidney, 1961.

Novotny, Fritz. Adalbert Stifter als Maler. 3. erw. Aufl., Wien, 1948. [1]1941.

_____. "Adalbert Stifters Nachkommenschaften als Malernovelle." In F.N. Über das Elementare in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze. Wien, 1968. S. 90-91.

_____. "Klassizimus und Klassizität im Werk Adalbert Stifters: Bei Betrachtung seiner späten Landschaftsbilder." In F.N. Über das Elementare in der Kunstgeschichte und andere Aufsätze. Wien, 1968. S. 92-114.

Oberle, Werner. "Der adelige Mensch in der Dichtung: Eichendorff, Gotthelf, Stifter, Fontane." Diss., Basel, 1948.

Oertel, Christine Anneliese. "An Analysis of Stifter's Nachsommer in Respect to the Concept of 'Gestalt'." Diss., Johns Hopkins Univ., Baltimore, 1950 (Vgl. auch unter Sjøgren).

_____. "Stifters Erzählung Der fromme Spruch." Monatshefte, XLII (1950), 231-236.

Pascal, Roy. "Adalbert Stifter: Indian Summer." In R.P. The German Novel. Toronto, 1956. S. 52-75.

Pietsch, Ursula-Charlotte. "Das Wesen des Ordo-Begriffes bei Adalbert Stifter und seine künstlerische Gestaltung in den Romanen Nachsommer und Witiko." Diss., München, 1949.

Posselt, Margarete. "Die malerischen und plastischen 'Kunstmittel' in Stifters Dichtungen." Diss., Wien, 1936.

Pouzar, Otto. Ideen und Probleme in Adalbert Stifters Dichtungen. Reichenberg, 1928.

Prause, Gerhard. "'Du aber hättest es vermeiden können': Die Schuld bei Adalbert Stifter." Die Sammlung, XI (1956), 135-148.



_____. "Das Problem der Schuld und die Möglichkeit des reinen Seins in der Dichtung Adalbert Stifters." Diss., Hamburg, 1954.

_____. "Wahrheit und Dichtung bei Adalbert Stifter." Neue deutsche Hefte, II (1955/56), 505-513.

Preisendanz, Wolfgang. "Die Erzählfunktion der Naturdarstellung bei Stifter." Wirkendes Wort, XVI (1966), 407-418.

Privat, Karl. Adalbert Stifter: Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten. Berlin, 1946.

Puntschoch, Helene. "Die poetische Namengebung bei Stifter, Ebner-Eschenbach, Saar, Kürnberger." Diss., Graz, 1943.

Rehm, Walther. Nachsommer: Zur Deutung von Stifters Dichtung. München, 1951.

Reichel, Ferdinand. "Jüngling und Greis bei Adalbert Stifter." Diss., Wien, 1947.

Reitzenbeck, Heinrich. Adalbert Stifter: Biographische Skizze. 2. Aufl. München, 1948. Hrsg. von Max Stefl. [1]1853 in Libussa für 1853, Prag.

Requadt, Paul. Das Sinnbild der Rosen in Stifters Dichtung: Zur Deutung seiner Farbensymbolik. Mainz, 1952.

_____. "Stifters Bunte Steine als Zeugnis der Revolution und als zyklisches Kunstwerk." In Adalbert Stifter: Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Hrsg. von Lothar Stiehm. Heidelberg, 1968. S. 139-168.

_____. "Über den gegenwärtigen Stand der Stifterforschung." Wirkendes Wort, II (1951/52), 160-166.

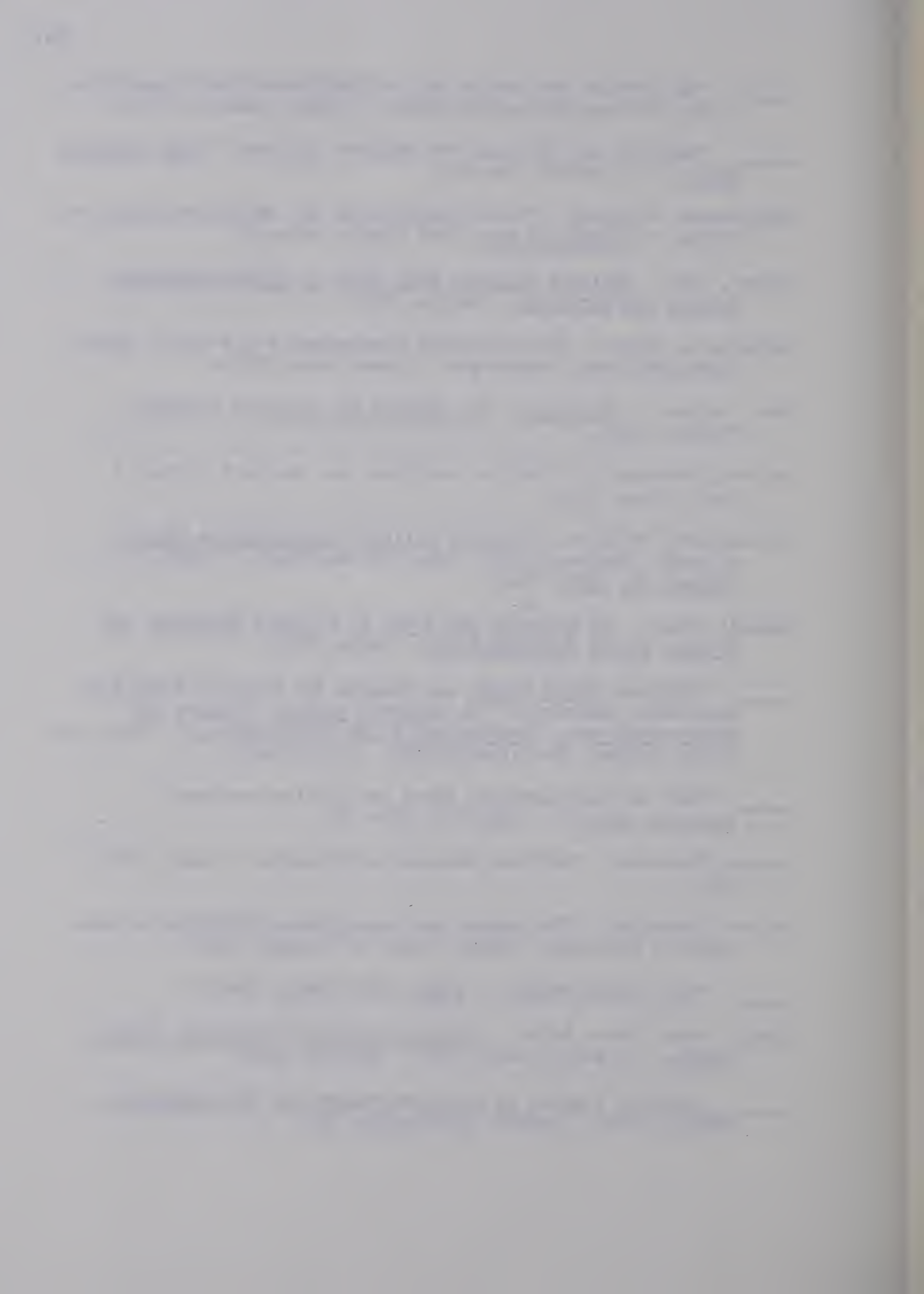
Repper, Gertrude. "Stifters Scharnasterzählungen." Diss., Wien, 1948.

Ritter, Frederick. "Der Wandel des menschlichen Vorbildes im Werke Adalbert Stifters." Diss., Univ. of Chicago, 1955.

_____. "Der tätige Mensch." ASILO, XII (1963), 95-107.

Roedl, Urban [Bruno Adler]. Adalbert Stifter: Geschichte seines Lebens. 2. Aufl., Bern, 1958. [1]Berlin, 1936.

_____. Adalbert Stifter in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg, 1965. rowohlt monographie, 86.



Rossbacher, Karlheinz. "Erzählstandpunkt und Personendarstellung bei Adalbert Stifter: Die Sicht von aussen als Gestaltungsperspektive." Diss., Salzburg, 1966.

Rychner, Max. "Stifters Nachsommer und Witiko." In M.R. Welt im Wort: Literarische Aufsätze. Zürich, 1949. S. 157-180.

Saurwein, Robert. "Stifters dichterische Entwicklung, gezeigt an den drei Fassungen der Mappe meines Urgrossvaters." Diss., Innsbruck, 1954.

Schadner, Heinrich. Die Handschrift Adalbert Stifters: Ein Wegweiser zu seiner Persönlichkeit. Schriftenreihe des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, Folge 19. Linz, 1963.

_____. "Adalbert Stifter: Eine charakterologische Studie." ASILO, VII (1958), 5-27.

Schaukal, Richard von. Adalbert Stifter: Beitrag zu seiner Würdigung. Augsburg, 1926.

Schlaf, Johannes. Einleitung zu Adalbert Stifter. Gesammelte Werke. Leipzig, 1923. Band I, S. 6-15.

Schneider, Franz. "Sehen und Sein bei Stifter: Der religiöse Realismus in der Mappe meines Urgrossvaters." ASILO, IV (1955), 15-31.

_____. "Stifter im Westen der Vereinigten Staaten." ASILO, IX (1960), 43-44.

Schneider, Henry Herman III. "The Use of 'Dinge' in the Creative Art of Adalbert Stifter." Diss., Princeton Univ., 1948.

Seefeldner, Brigitte. "Die Bedeutung von Kindheit und Jugend für das dichterische Schaffen Adalbert Stifter." Diss., Graz, 1961.

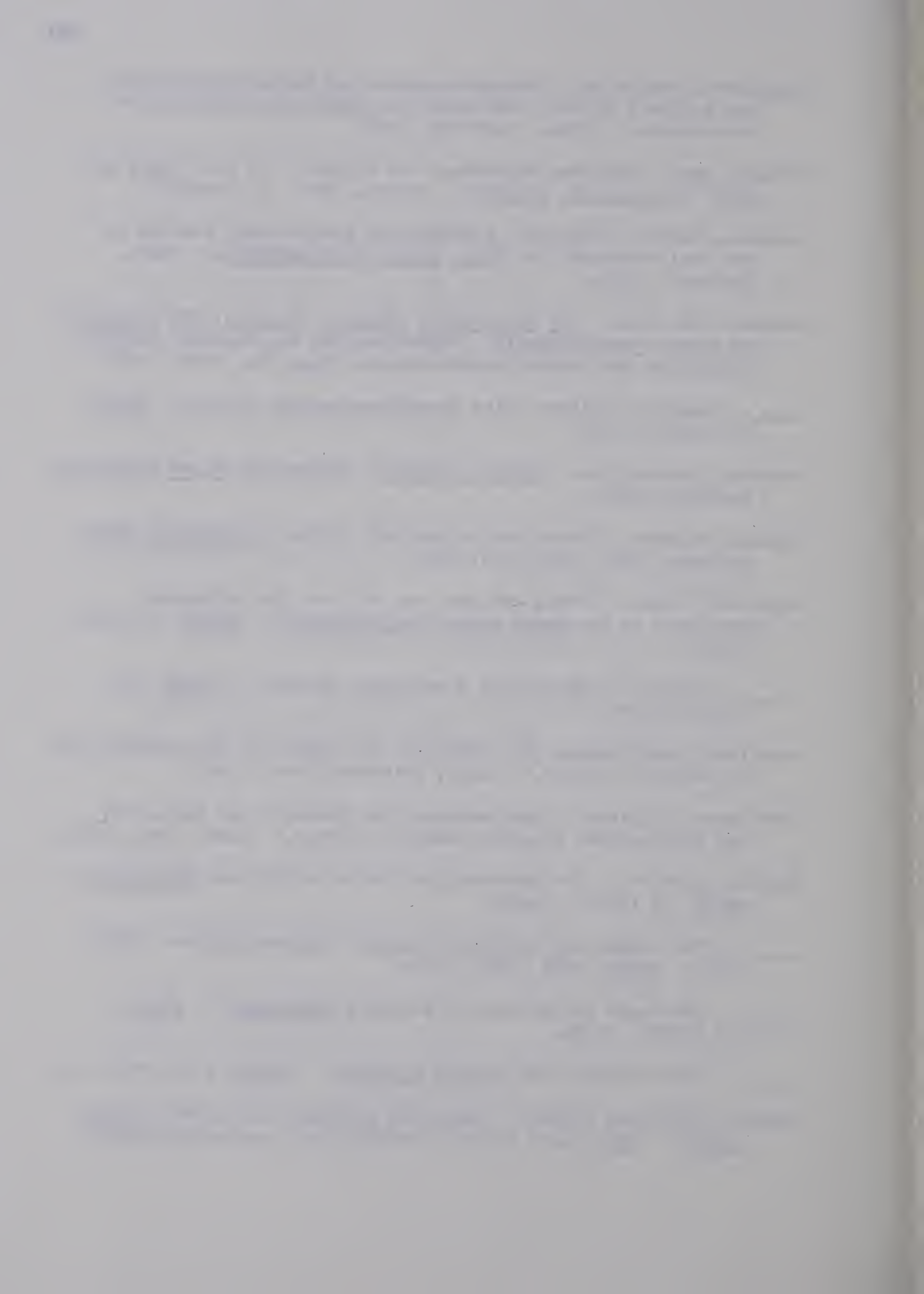
Seidler, Herbert. "Die Bedeutung der Mitte in Stifters Nachsommer." ASILO, VI (1957), 59-86.

_____. "Die Enthüllung des Dichterischen: Adalbert Stifter, 1868-1968." ASILO, XVII (1968), 7-11.

_____. "Die Kunst des Aufbaus in Stifters Waldgänger." ASILO, XII (1963), 81-94.

_____. "Zur Textfrage des Frommen Spruches." ASILO, XIX (1970), 10.

Sjøgren, Christine Oertel. "Isolation and Death in Stifter's Nachsommer." PMLA, LXXX (1965), 254-258 (Vgl. auch unter Oertel).



_____. "Mathilde and the Roses in Stifter's Nachsommer." PMLA, LXXXI (1966), 400-408.

_____. "The Monstrous Painting in Stifter's Der Nachsommer." Journal of English and Germanic Philology, LXVIII (1969), 92-99.

_____. "The Cereus Peruvianus in Stifter's Nachsommer: Illustration of a Gestalt." German Quarterly, XL (1967), 664-672.

Spalding, Keith. "Adalbert Stifter." Modern Languages, XXXII (1951), 62-69 [Erste Einführung für englische Germanisten].

_____. "Introduction" to Abdias. Manchester, 1966.

Stadlbacher, Adele. "Die Darstellung des Menschen bei Adalbert Stifter." Diss., Wien, 1936.

Staiger, Emil. "Reiz und Mass: Das Beispiel Stifters." In Adalbert Stifter: Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Hrsg. von Lothar Stiehm. Heidelberg, 1968. S. 7-22.

_____. "Adalbert Stifter: Der Nachsommer." In E.S. Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert. 4. Aufl., Zürich, 1961. S. 186-201. [1]1941.

Stapf, Paul. Jean Paul und Adalbert Stifter: Studien zur Entwicklungsgeschichte des jungen Stifter. Germanische Studien, Heft 208. Berlin, 1939.

Steffen, Konrad. Adalbert Stifter: Deutungen. Basel, 1955.

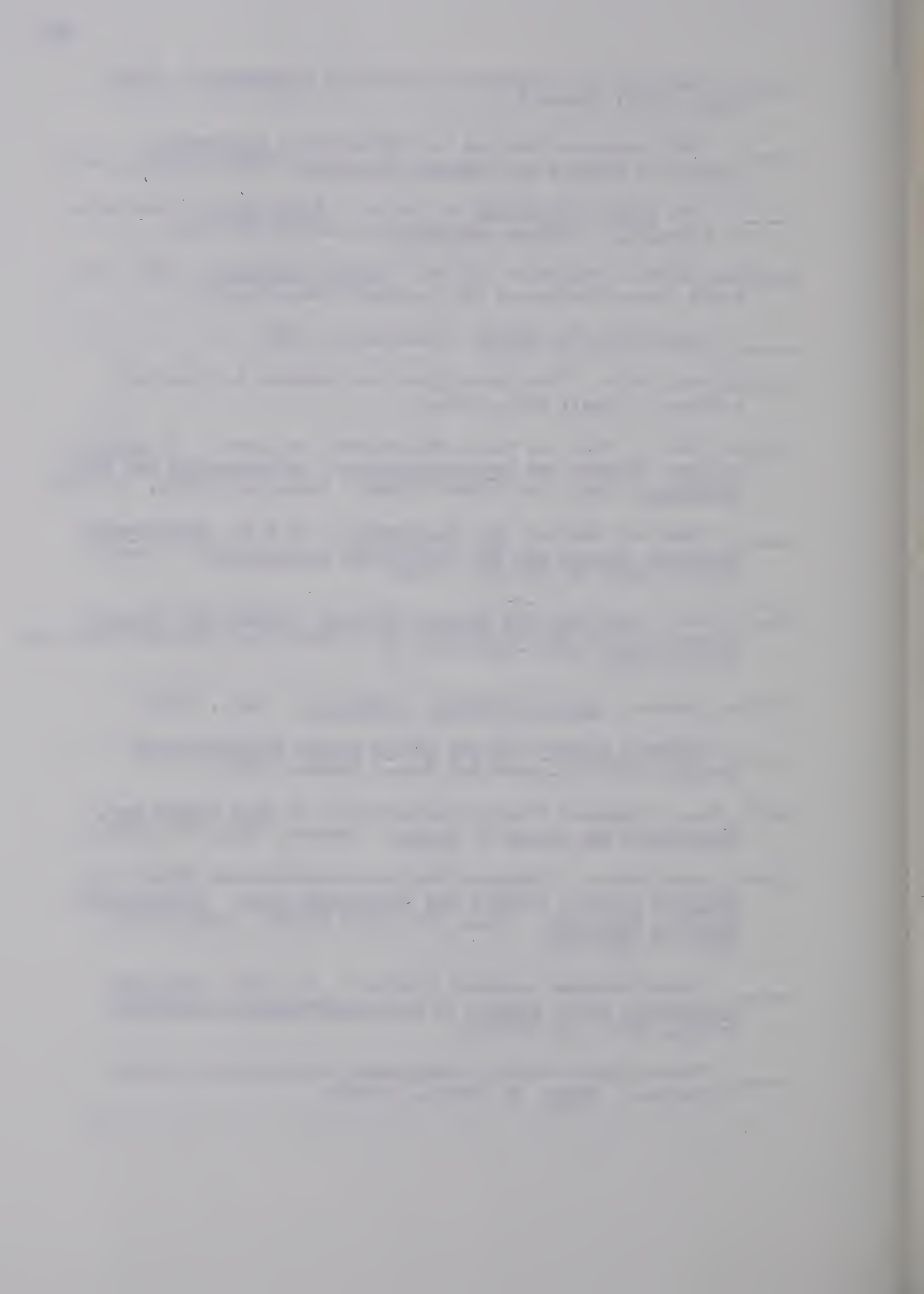
_____. Adalbert Stifter und der Aufbau seiner Weltanschauung. Zürich, 1931 [Teildruck der Diss., Zürich, 1931].

Stefl, Max. "Adalbert Stifters Gestalten." In Homo homini homo: Festschrift für Joseph E. Drexel. München, 1966. S. 25-30.

Stern, Joseph Peter. "Adalbert Stifters ontologischer Stil." In Adalbert Stifter: Studien und Interpretationen. Gedenkschrift zum 100. Todestage. Hrsg. von Lothar Stiehm. Heidelberg, 1968. S. 103-120.

_____. "Propitiations: Adalbert Stifter." In J.P.S. Re-Interpretations: Seven Studies in Nineteenth-Century Literature. London, 1964. S. 239-300.

_____. "Unpolitische Kritik? Anmerkungen zur deutschen Stifter-Literatur." Forum, XI (1964), 379-380.



Stockum, Th[eodorus] C[ornelius] van. "Die Mappe meines Urgrossvaters und ihre Bedeutung im Zusammenhang von Stifters Werk und Weltanschauung." Neophilologus, XXX (1945), 172-184.

Stowell, John D. "Some Archetypes in Stifter's Der Nachsommer: An Attempt at Restoring Fictional Interest." Seminar, VI (1970), 31-47.

Straumann-Windler, Hedwig. Stifters Narren: Zum Problem der Spätromantik. Zürich, 1952 [Diss., Zürich, 1952].

Strich, Fritz. "Adalbert Stifter und unsere Zeit." In F.S. Der Dichter und die Zeit. Bern, 1947. S. 291-326.

Striewe, Josef. "Der Hagestolz in Stifters Werk." Diss., Wien, 1942.

Susnjara, Nikolaus. "Die lebensordnenden Tugenden bei Adalbert Stifter." Diss., Freiburg, 1948.

Thalmann, Marianne. "Adalbert Stifters Raumerlebnis." Monatshefte, XXXVIII (1946), 103-111.

_____. "Das Menschentum in Stifters Haidedorf." Modern Language Notes, LXI (1946), 361-372.

_____. J.W.Goethe: 'Der Mann von fünfzig Jahren'. Wien, 1948. Stifter: S. 28-41 und 47-50.

_____. "Stifters Nachfolge Goethes." Journal of English and Germanic Philology, XLV (1946), 133-139.

Utz, Hans. "Das Bild in der Dichtung Adalbert Stifters." Diss., Würzburg, 1948.

Vancsa, Kurt. "Grundsätzliches zur gegenwärtigen Stifterforschung." ASILO, II (19530, 51-59.

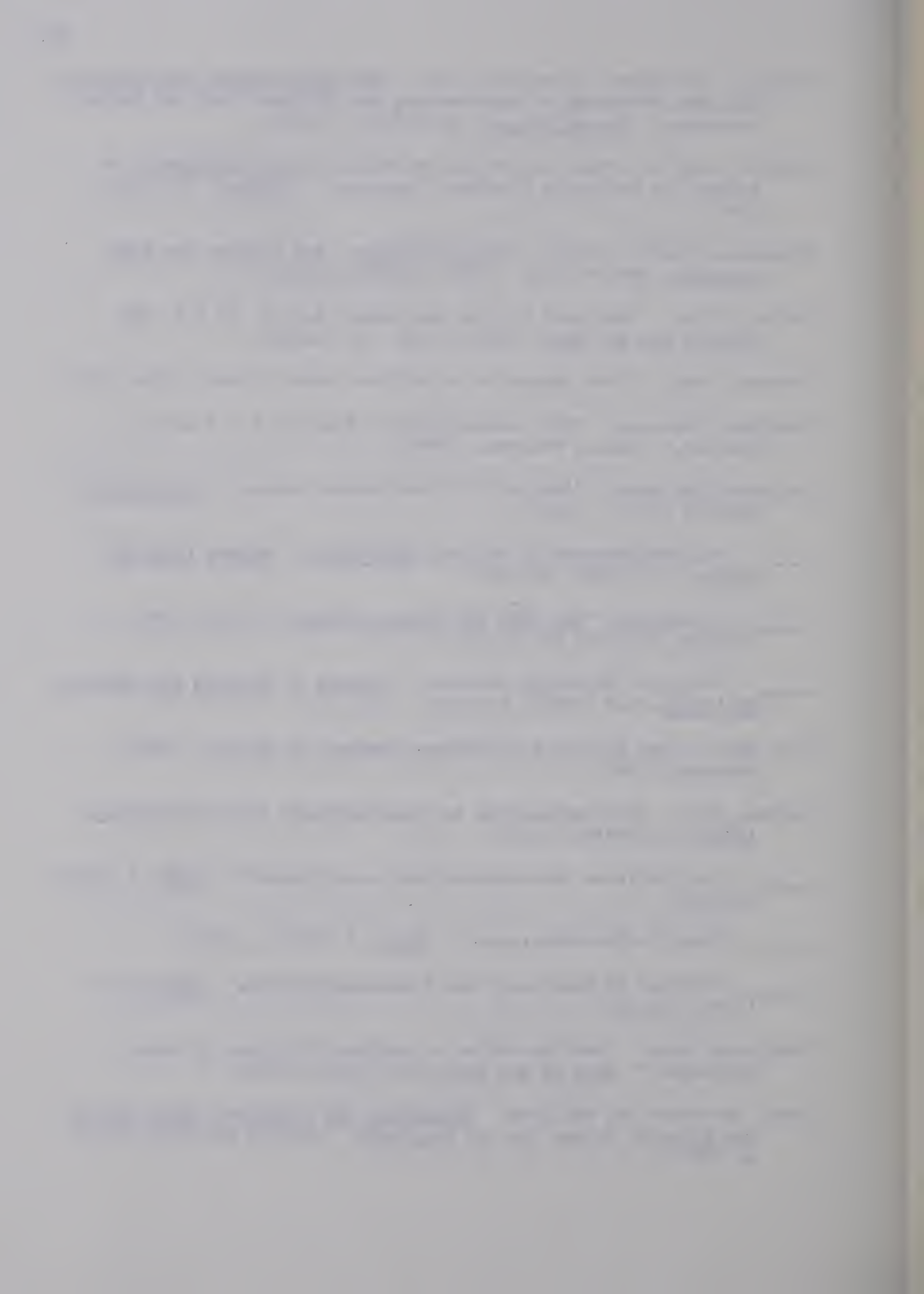
_____. "Ist Stifters dichterische Welt eine Utopie?" ASILO, V (1956), 153-162.

_____. "Neue Stifter-Literatur." ASILO, V (1956), 27-31.

_____. "Stifter im Zwielicht: Ein Forschungsbericht." ASILO, VII (1958), 92-105.

Vogelsang, Hans. "Das Eheproblem in Adalbert Stifters Alterserzählungen." Wort in der Zeit, VII (1961), 58-61.

Vogt, Friedrich und Max Koch. Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien, 1897. S. 708 f.



Warzecha, Hildegard. "Tragik und ihre Überwindung im Werke Adalbert Stifters." Diss., Frankfurt, 1951.

Weiss, Walter. "Adalbert Stifter: Der Waldgänger. Sinngefüge, Bau, Bildwelt, Sprache." In Sprachkunst als Weltgestaltung: Festschrift für Herbert Seidler. Hrsg. von Adolf Haslinger. Salzburg, 1966. S. 349-371.

Weydt, Günther. "Die entscheidende Quelle des Nachsommer bei Novalis?" ASILO, IV (1955), 194-202.

_____. "Ist der Nachsommer ein geheimer Ofterdingen?" GRM, VIII (1958), 72-81.

_____. Naturschilderung bei Anette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter: Beiträge zum Biedermeierstil in der Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts. Germanische Studien, Heft 95. Berlin, 1930.

Wilhelm, Gustav. "Adalbert Stifters letzte Saat und Ernte." Adalbert-Stifter-Almanach für 1947. Wien, 1947. S. 7-34.

_____. Begegnung mit Stifter: Einblicke in Adalbert Stifters Leben und Werk. München, 1943.

_____. "Herder, Feuchtersleben und Stifter." Euphorion, XXIV (1923), 120-234.

Winkler, Christian. "Die Änderungen Johann Aprents in Stifters Frommem Spruch." ASILO, XIX (1970), 87-117.

Winterstein, Alfred. Adalbert Stifter, Persönlichkeit und Werk: Eine tiefenpsychologische Studie. Wien, 1946.

Wolbrandt, Christine. Der Raum in der Dichtung Adalbert Stifters. Zürich, 1967.

Wolf, Erik. Der Rechtsgedanke bei Adalbert Stifter. Frankfurt, M., 1941.

Wysling, Hans. Stifter und Gotthelf: Ein Vergleich ihrer Darstellungsweise, Zürich, 1953 [Diss., Zürich, 1953].

Zenker, Edith. "War Stifter Realist?" Neue deutsche Literatur, IV (1956), 97-109.

Zinck, Karl Hugo. "Tod, Verwandlung und Entsagung in Leben und Dichtung Adalbert Stifters." Goetheanum, XXVIII (1949), No. 51 und 52.



III. ALLGEMEINE LITERATUR

Berend, Eduard. "Die Technik der Darstellung in der Erzählung." GRM, XVI (1926), 222-233.

Bietak, Wilhelm. "Vom Wesen des österreichischen Biedermeier und seiner Dichtung." DVLG, IX (1931), 652-678.

Brecht, Walther. "Österreichische Geistesform und österreichische Dichtung." DVLG, IX (1931), 607-627.

Brinkmann, Richard. "Zum Begriff des Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts." In Begriffsbestimmung des Literarischen Realismus. Wege der Forschung, Band CCXII. Hrsg. von Richard Brinkmann. Darmstadt, 1969. S. 222-235. Zuerst erschienen in Orbis Litteratum, XIII, Suppl. II, 29-39.

Burger, Heinz Otto. "Methodische Probleme der Interpretation." GRM, N.F. I (1950/51), 81-92.

Enders, Horst. "Vorwort" zu Die Werkinterpretation. Wege der Forschung, Band XXXVI. Hrsg. von Horst Enders. Darmstadt, 1967, S. vii-xv.

Frenzel, Elisabeth. Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 2. durchgesehene und ergänzte Aufl., Stuttgart, 1966. [1]1963.

Frey, John R. "Author-Intrusion in the Narrative: German Theory and Some Modern Examples." Germanic Review, XXIII (1948), 274-289.

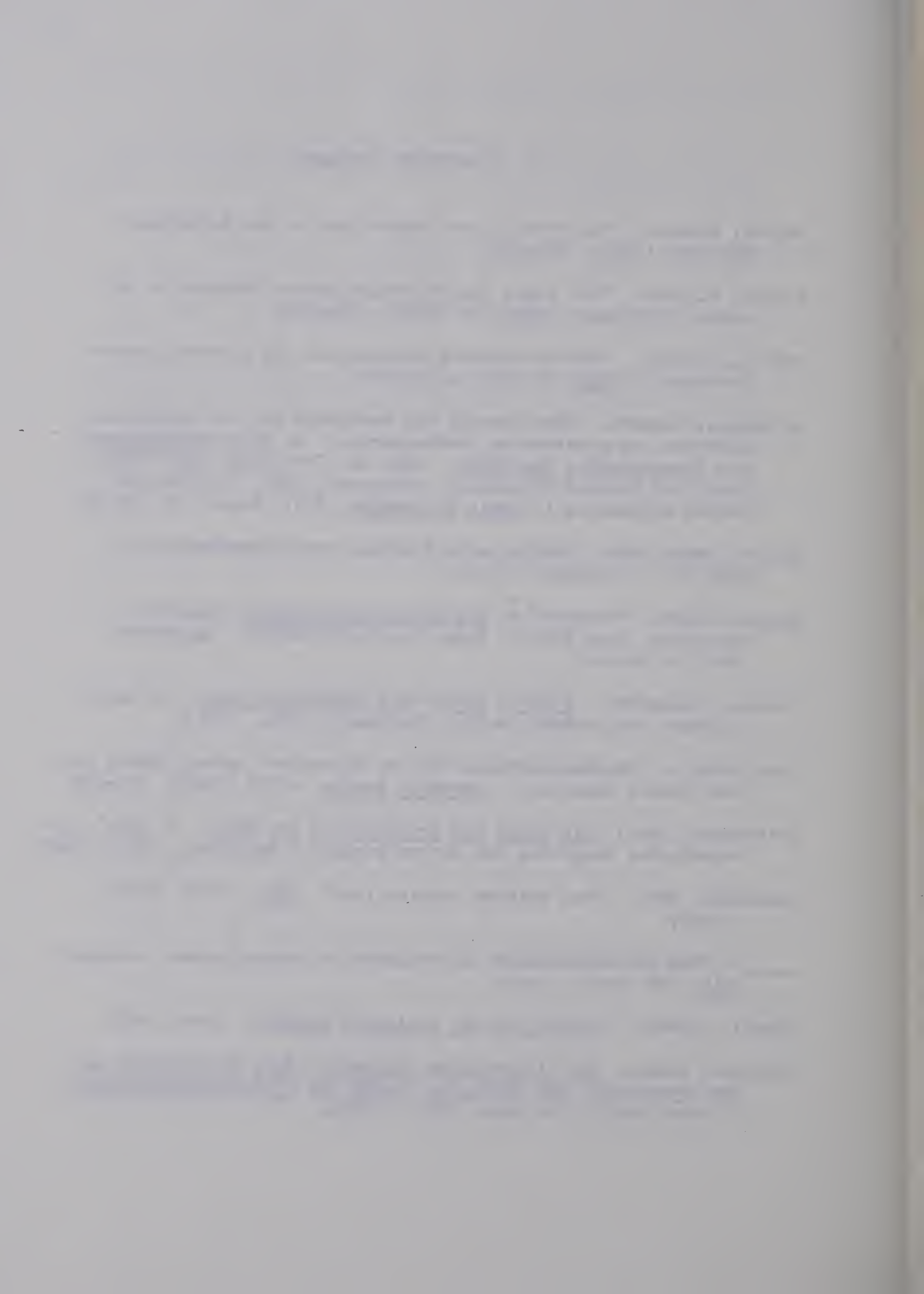
Friedemann, Käte. Die Rolle des Erzählers in der Epik. 2. Aufl., unveränderter Nachdruck der ersten Ausgabe. Darmstadt, 1965. [1]1910.

Hamburger, Käte. "Das epische Praeteritum." DVLG, XXVII (1953), 329-357.

_____. "Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung." DVLG, XXV (1951), 1-26.

Himmel, Helmuth. Geschichte der deutschen Novelle. Bern, 1963.

Ingarden, Roman. Das literarische Kunstwerk: Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. 2. verb. Aufl., Tübingen, 1960. [1]1931.



Kahler, Erich. "Die Verinnerung des Erzählens." Die Neue Rundschau, LXX (1959), 1-54 und 177-220.

Kayser, Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 11. Aufl., Bern, 1965. [1]1948.

Kluckhohn, Paul. "Zur Biedermeier-Diskussion." DVLG, XIV (1936), 495-504.

Korff, H.A. Geist der Goethezeit. IV. Teil: Hochromantik. 7. unveränderte Aufl., Leipzig, 1966. [1]1953.

Lämmert, Eberhard. Bauformen des Erzählens. 3. unveränderte Aufl., Stuttgart, 1968. [1]1955.

Lerch, Eugen. "Die stilistische Bedeutung des Imperfektums der Rede ('style indirect libre')." GRM, VI (1914), 470-489.

Majut, Rudolf. "Das literarische Biedermeier: Aufriss und Probleme." GRM, XX (1932), 401-424.

Mann, Thomas. Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus. Frankfurt, M., 1967.

Meyer, Herman . "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst." DVLG, XXVII (1953), 236-267.

Müller, Günther. "Erzählzeit und erzählte Zeit." In Festschrift Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen, 1948. S. 195-212.

_____. "Über das Zeitgerüst des Erzählens." DVLG, XXIV (1950), 1-31.

Müller, Joachim. "Novelle und Erzählung." Etudes Germaniques, XVI (1961), 97-107.

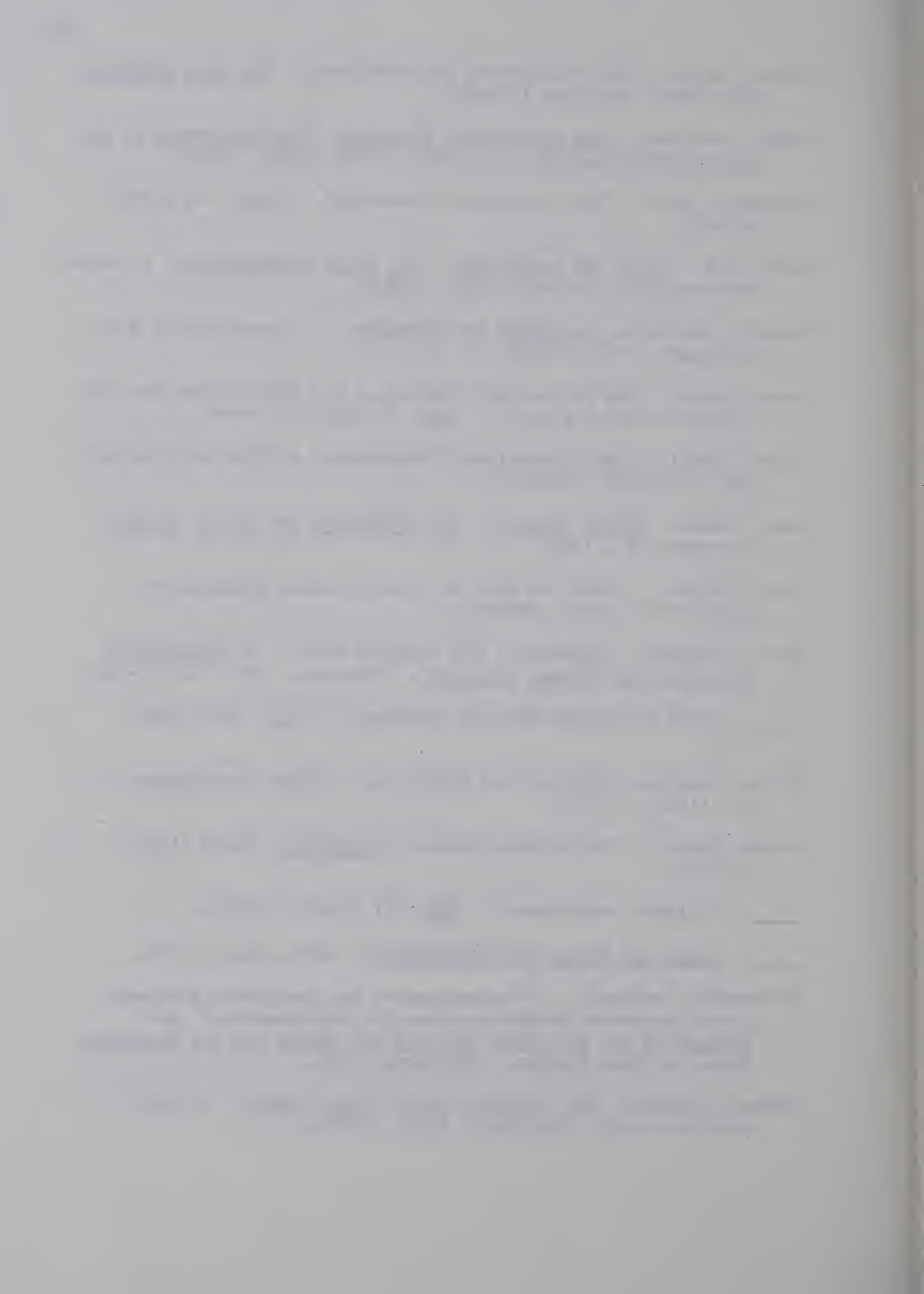
Petsch, Robert. "Der epische Dialog." Euphorion, XXXII (1931), 187-205.

_____. "Epische Grundformen." GRM, XVI (1928), 379-399.

_____. Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle, Saale, 1934.

Preisendanz, Wolfgang. "Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts." In Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. von Hans Steffen. Göttingen, 1963.

Seidler, Herbert. Die Dichtung: Wesen, Form, Dasein. 2. überarbeitete Aufl., Stuttgart, 1965. [1]1959.



Sengle, Friedrich. Die literarische Formenlehre: Vorschläge zu ihrer Reform. Stuttgart, 1967.

Staiger, Emil. "Die Kunst der Interpretation." Neophilologus, XXXV (1951), 1-15.

_____. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters: Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller. 3. Aufl., Zürich, 1963. [1]1953.

Strich, Fritz. Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit: Ein Vergleich. 4. Aufl., Bern, 1949. [1]1922.

Walzel, Oskar. Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. 2. Aufl., Berlin, 1920.

Wellek, René. "Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft." In Begriffsbestimmung des Literarischen Realismus. Wege der Forschung. Band CCXII. Hrsg. von Richard Brinkmann. Darmstadt, 1969, S. 400-433.

_____. Grundbegriffe der Literaturkritik. Stuttgart, 1965.

Weydt, Günther. "Biedermeier und junges Deutschland: Eine Literatur- und Problemschau." DVLG, XXV (1951), 506-521.

_____. "Literarisches Biedermeier." DVLG, IX (1931), 628-651.

Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. 3. verbesserte und erweiterte Aufl., Stuttgart, 1961.

